This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

35. h. 6

Rafael Santi.

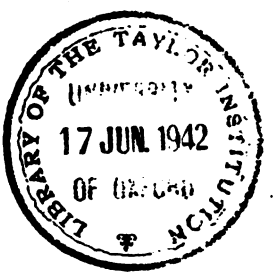
Rafael Santi.

Sein Leben und seine Werke.

Von

Alfred Freiherrn von Wolzogen.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.
1865.


LIBRARY OF THE TAYLOR INSTITUTION
17 JUN 1942

Herrn Professor Dr. August Roßbach,

Vorsitzendem des Vereins für Geschichte der bildenden Künste
und Director des Archäologischen Museums zu Breslau,

in dankbarer Verehrung zugeeignet.

Vorwort.

Die Rafael-Literatur füllt bereits eine eigene Bibliothek. Umfangreiche Werke, wie Paſſavant's „Rafael von Urbino und ſein Vater Giovanni Santi" (drei Theile, mit Atlas, Leipzig 1839—58), gehören dazu; allein eine kurzgedrängte Ueberſicht alles deſſen, was bisher über des Meiſters Leben und Schöpfungen Bedeutenderes erforſcht und geurtheilt worden, fehlt noch. Das Beſte und Geiſtvollſte ſteckt überdies in mannichfaltigen Monographien oder in Schriften, die nicht Rafael allein zum Gegenſtand haben. Paſſavant hat dieſes zerſplitterte Material nur theilweiſe benutzt und, wo dies geſchah, meines Erachtens in einer Art verwerthet, die zuweilen abweichende Auffaſſungen zuläßt. Auch iſt nach dem Tode dieſes fleißigen Schriftſtellers noch ſo manches erſchienen, was in einer Rafael-Biographie ſeine Stelle einzunehmen verdient. Endlich haben bisher ſämmtliche, über den Meiſter ausführlicher handelnde Werke auf die culturhiſtoriſche Miſſion deſſelben, auf die weltgeſchichtlich-philoſophiſche Bedeutung ſeiner Kunſt, wie ich glaube, einen zu geringen Accent gelegt, obwol Schelling hierüber längſt das Kernwort ausgeſprochen.

Und somit möge denn die Veröffentlichung der vorliegenden Arbeit entschuldigt sein. Sie ist aus vier Vorträgen entstanden, welche ich hier im Verein für Geschichte der bildenden Künste gehalten habe. Rafael's Publikum ist groß; ihm ein, soweit möglich, vollständiges Bild des Meisters zu bieten, ohne die Darstellung mit allzu weitläufigen Detailerörterungen zu überladen, war mein Zweck. Mußte hierbei auch auf mancherlei verzichtet werden, was dem Specialforscher von hohem Interesse ist, so gebe ich mich doch der Hoffnung hin, denjenigen Lesern, die weder einen culturhistorischen Roman noch ein auf neuen archivarischen Forschungen basirendes Werk von mir verlangen, das geboten zu haben, was jeder Gebildete unserer Tage von Rafael zu wissen wünschen muß.

Die zum Theil umfangreichen Anmerkungen habe ich am Ende des Buches drucken lassen und im Texte selbst auf den bezüglichen Hinweis, als das Auge des Lesers störend, verzichtet; dessenungeachtet möchte ich nicht, daß sie übersehen würden, da in ihnen, neben den genauen Angaben meiner Quellen, manches Urtheil näher begründet wird, welches von dem gewöhnlichen abweicht. Auch habe ich darin einige Berichtigungen und Zusätze aufgenommen.

Breslau, im Januar 1865.

A. von Wolzogen.

Inhalt.

	Seite
Vorwort	VII
Einleitung	1
Kindheit, Schule und erste Versuche. (1483—1504.)	20
Rafael in Florenz. (1504—1508.)	31
Rafael in Rom unter Papst Julius II. (1508—1513.)	46
Rafael unter Leo X. (1513—1520.)	96
Schlußbetrachtungen	156
Anmerkungen	187

Einleitung.

In der Geschichte der einzelnen Künste treten vorzugsweise begnadigte Individuen auf, die vermöge einer besondern Naturdisposition die letzten, höchsten Aufgaben ihrer speciellen Kunst erfassen und durchführen, deren Productionen demnach den Culminationspunkt der Kunst bilden; sie erscheinen aber erst, nachdem die Kunst selbst in ihrer Entwickelung eine Reihe von Formen durchlebt hat, die nun gewissermaßen resumirt und in ihrer Totalität verbunden erscheinen. Diese Individuen bilden die Centralpunkte der Entwickelung; alle frühern Thätigkeitsformen der Kunst convergiren auf sie hin, und sie selbst erscheinen der Nachwelt als Vorbilder, in denen die Kunstidee ihren, nach den jeweiligen Culturverhältnissen höchsten Ausdruck gefunden. Mag die Zukunft im breitern Strom des Lebens der Kunst umfassendere Aufgaben stellen: auf jene

Leucht- und Leitſterne wird man immer als auf die Muſter das Auge zurückwenden, um der vollen Harmonie aller Lebenselemente inne zu werden, die in ihnen ihren Ausdruck, ihr ideales Abbild gefunden.

Wie in jeder individuellen Entwickelung ein Moment eintritt, wo der Menſch die für ihn höchſte Form der Vollendung erlangt, der gegenüber die Vergangenheit nur als eine Vorbereitung, die Zukunft als ein Rückgang ſich darſtellt, ſo erreichen auch die Kunſtformen ihren Gipfel, wo ſie ihre ganze Kraft und Wirkſamkeit entfalten. Das Charakteriſtiſche aber in dieſen analogen Erſcheinungen liegt in der noch ganzen, vollen, ungebrochenen Kraft des Natur- und Empfindungslebens, die zum reinen Einklang mit dem gleichmäßig entwickelten, bewußten geiſtigen Princip gelangt iſt. Die frühere wie die ſpätere Exiſtenz zeigt dagegen die Incongruenz: dort das Uebergewicht der ſinnlichen, hier das der geiſtigen Seite; dort den Lebens- und Schöpfungsdrang, welchem die Darſtellungsmittel nicht völlig entſprechen, hier ein Prädominiren der Reflexion und des Studiums, während die productive Kraft allmählich dahinſchwindet, oder in Geſtaltungen ſich erſchöpft, die, trotz aller Großartigkeit der Conception, ja trotz aller ſinnlichen Lebensfülle, die volle Schönheit vermiſſen laſſen, weil entweder die ſinnlichen Elemente darin von der beherrſchenden Idee gänzlich aufgeſogen ſind, oder dieſe vor jenen kaum mehr zur Geltung kommt.

Dieſe allgemeinen Bemerkungen könnten durch die Geſchichte aller einzelnen Künſte gleichmäßig illuſtrirt werden, da dieſelben als die höchſten Formen des Culturlebens überhaupt nothwendigerweiſe den Proceß reflectiren, den die Natur der menſchlichen Bildung vorgeſchrieben. Bei einer ſolchen Betrachtung würden wir die Höhepunkte aller Kunſtformen von einzelnen Individuen erreicht ſehen, welche durch die gleiche Gunſt der Naturanlage wie der Lebensverhältniſſe dem reinen Begriff der Schönheit ſich am meiſten genähert: von Individuen, die innerhalb ihrer Kunſt einen von ihren Vorgängern geahnten, ihren Nachfolgern aber ſchon nicht mehr erreichbaren Normaltypus geſchaffen haben. Es treten jene Individuen ſomit als durchaus ſinguläre Erſcheinungen auf; die gärenden und chaotiſchen Maſſen der nach Geſtaltung, Ordnung und Harmonie ringenden Ideen offenbaren ſich in ihnen in zauberiſcher Schöne wie in einem Silberblick; was in der Unklarheit und Ungefügigkeit der Gedanken, Anſchauungen und Formen ein ganzes Zeitalter erſtrebte, wird erſt in ihren Werken vollſtändig klargelegt, die, in dem Aether der Schönheitsidee gebadet, eine dauernde Wirkung auf die Geiſter aller Zeiten üben. Die Vollendung, zu welcher Sophokles die tragiſche Kunſt der Griechen führte, erreichte nach ihm keiner, und ſchon Euripides, in welchem ſich eine vielbewunderte Reflexionsgewandtheit, eine ſtaunenswerthe Kraft, das Publikum zu rühren und zu

erſchüttern, eine imponirende Leichtigkeit und Pracht in der Sprachbehandlung geltend macht, ſinkt trotz dieſer glänzenden Eigenſchaften von der Höhe der maßvollen Schönheit ſeines Vorgängers herab. Im Reich der Töne hat Mozart das vollendete Ebenmaß typiſch ausgeprägt, weil ſeine univerſelle Naturanlage, ſein prononcirter Kunſtſinn, gepaart mit unerſchöpflicher Schaffenskraft, es ihm geſtatteten, allen noch ſo verſchiedenen Seelenſtimmungen nicht blos Ausdruck zu verleihen, ſondern ſie auch zum harmoniſchen Ineinandergreifen, zur verſöhnenden Löſung hinüberzulenken.

Eine gleiche normale Stellung aber im Gebiet der Malerei glaube ich für Rafael in Anſpruch nehmen zu müſſen; ſeine univerſelle und darum harmoniſche Geiſtesdispoſition recipirt die Errungenſchaft der vorangegangenen künſtleriſchen Entwickelung, erfaßt in höchſter Vertiefung die verſchiedenen Geiſtes- und Culturſtrömungen ſeiner Zeit, um ſie, vom reinſten Humanismus geläutert, wirkſam werden zu laſſen in ſeinen ewigen Schöpfungen, — Schöpfungen, in denen eine große Vergangenheit zum Abſchluß kommt, eine neue Epoche beginnt, und die zugleich, als reinſtes Symbol eines in ſich gereinigten und geſättigten Lebens, eine unvergängliche Wirkung auf alle Nationen, alle Glaubensformen, alle Geſchmacksrichtungen auszuüben im Stande ſind.

Wollen wir uns, was ſo gern geſchieht, mit dem Auffinden von Parallelen abgeben, ſo ſcheint in der That

keine mehr zuzutreffen als die zwiſchen Rafael und Mozart. Rochlitz und Alberti haben ſolche Parallelen geſchrieben, und auch Otto Jahn iſt am Schluſſe ſeiner Mozartbiographie darauf eingegangen, indem er ſagt: „Die edle Schönheit, welche alle andern Bedingungen künſtleriſcher Darſtellung gleichſam aufzuzehren und in reine Harmonie aufzulöſen ſcheint, tritt ſo ſiegreich in den Gebilden beider Meiſter in gleicher Weiſe hervor, daß es ſo mancher übereinſtimmender Momente in ihrem Bildungs- und Lebensgange, in ihrer künſtleriſchen und ſittlichen Natur gar nicht bedürfte, um ſie als Zwillingsbrüder erkennen zu laſſen.“ Beide waren ſie „beſeelt von dem Geiſt der Wahrheit, der allem, was er ergreift, den Odem des Lebens einhaucht“, beide „gewiſſenhaft in ernſter Arbeit, heiter in der Freiheit des Erfindens“. Ihre einzige Liebe galt dem Hervorbringen jener erhabenen Schönheit, bei der nach Schelling's tiefem Ausſpruche „die Fülle der Form die Form ſelbſt aufhebt“.

Winckelmann vergleicht die Schönheit mit dem Waſſer, das, aus dem Schos der Quelle geſchöpft, je weniger Geſchmack es hat, deſto geſünder erachtet wird. Dieſe höchſte Art der Schönheit, die man die charakterloſe nennen könnte, wie wir auch ſagen, „daß das Weltall keine beſtimmte Abmeſſung, weder Länge, noch Breite, noch Tiefe habe, weil es alle in gleicher Unendlichkeit enthält, oder daß die Kunſt der ſchöpferiſchen Natur formlos ſei, weil ſie ſelbſt

keiner Form unterworfen ist", — die charakterlose Schönheit also in demselben Sinne, wie wir auch die hellenische Kunst in ihrer höchsten Bildung sich zum Charakterlosen erheben sehen, ohne unmittelbar danach zu streben, da sie sich vielmehr aus den Banden der Natur mühsam erst zu dieser göttlichen Freiheit emporwindet, — diese höchste Art der Schönheit, die ideale, die als die reifste Frucht aus der charakteristischen erst hervorgeht und doch, „da Form ohne Wesen nicht sein kann, und wo nur immer Form ist, in sichtbarer oder blos empfindbarer Gegenwart auch Charakter ist", das Charakteristische als ihre wirksame Grundlage und Wurzel, als ihr „Skelet" anerkennen muß, — diese Schönheit ist es, die unter den modernen Künstlern Rafael und Mozart am höchsten ausgeprägt und dargestellt haben. „Kein leicht hingesäetes Korn, nur ein tiefverschlossener Kern", sagt Schelling, „konnte es sein, aus dem dies Heldengewächs entsproß. Nur mächtige Bewegung des Gefühls, nur tiefe Erschütterung der Phantasie durch den Eindruck allbelebender, allwaltender Naturkräfte konnten der Kunst die unbezwingliche Kraft einprägen, mit der sie von dem starren, verschlossenen Ernst der Bildungen früher Zeit bis zu den Werken überfließender sinnlicher Anmuth stets der Wahrheit getreu blieb und die höchste Realität geistig erzeugte, welche Sterblichen zu schauen vergönnt ist."

Nothwendigerweise ging allemal die Epoche, in welche

bei den Alten die Tragödie des Aeſchylos und der herbe, ſtrenge Stil der Plaſtik, die ernſte Göttin Athene, als erſte und einzige Muſe bildender Kunſt, gehört, derjenigen zuvor, welche durch Steigerung des Charakteriſtiſchen zum Erhabenen und zur Einfalt den ſogenannten hohen Stil erzeugte. „In den Bildern der vollkommenſten oder göttlichen Naturen", heißt es bei Schelling weiter, „mußte nicht nur die Fülle von Formen, deren die menſchliche Natur überhaupt fähig iſt, vereinigt werden, die Vereinigung mußte auch von der Art ſein, wie wir ſie uns im Weltall ſelbſt denken können, daß nämlich die niedrigern oder die auf geringere Eigenſchaften ſich beziehenden unter höhere, alle zuletzt unter eine höchſte aufgenommen wurden, in der ſie ſich zwar als beſondere gegenſeitig auslöſchten, dem Weſen und der Kraft nach aber beſtanden. Wenn wir daher dieſe hohe und ſelbſtgenügſame Schönheit nicht charakteriſtiſch nennen können, inwiefern dabei an Beſchränktheit der Erſcheinung gedacht wird, ſo wirkt in ihr das Charakteriſtiſche dennoch auch ununterſcheidbar fort, wie im Kryſtall, iſt er gleich durchſichtig, die Textur nichtsdeſtoweniger beſteht; jedes charakteriſtiſche Element wiegt, wenn auch noch ſo ſanft, mit und hilft die erhabene Gleichgültigkeit der Schönheit bewirken."

Ganz dieſelbe Entwickelung machte die Kunſt auch bei ihrer Renaiſſance am Ende des Mittelalters in Italien durch. Schelling weiſt dies an den Beiſpielen Michel

Angelo's, Correggio's, Rafael's u. ſ. w. geiſtvoll nach. Einiges von dem dort Geſagten ſei zu wiederholen hier geſtattet, da ich die Stellung des Künſtlers, der den Gegenſtand meiner Betrachtung ausmachen ſoll, unter den übrigen Heroen der Malerei ſchärfer nicht zu charakteriſiren wüßte, und gern bei dieſem Anlaß zugleich des tiefſinnigen Philoſophen faſt vergeſſenen Aufſatz „Ueber das Verhältniß der bildenden Künſte zu der Natur", dem ich die folgenden Auszüge entlehne, der Aufmerkſamkeit der Aeſthetiker wieder empfehlen möchte, denn in demſelben iſt uns zuerſt der wahre Unterſchied zwiſchen der idealen und charakteriſtiſchen Schönheit, auf den es bei Beurtheilung aller Kunſtproduction weſentlich ankommt, klar entwickelt worden.

„Michel Angelo", ſagt Schelling, „ſtellt die älteſte und mächtigſte Epoche der freigewordenen Kunſt dar, jene, wo ſie in ungeheuern Geburten ihre noch ungebändigte Kraft zeigt. Wie nach den Dichtungen ſinnbildlicher Vorwelt die Erde nach den Umarmungen des Uranos erſt Titanen und himmelſtürmende Giganten hervorbrachte, bevor das ſanfte Reich ſtiller Götter hervorging, ſo ſcheint uns das Werk des Jüngſten Gerichts, womit, als dem Inbegriff ſeiner Kunſt, jener Rieſengeiſt die Sixtiniſche Halle erfüllte, mehr an die erſten Zeiten der Erde und ihrer Geburten, als an ihre letzten zu erinnern. Nach den verborgenſten Gründen organiſcher, beſonders menſchlicher Geſtalt hingezogen, vermeidet er

das Schreckliche nicht, ja er ſucht es abſichtlich und ſtört es in den dunkelu Werkſtätten der Natur aus ſeiner Ruhe auf. Es mußte in ihm Ernſt und tiefſinnige Naturkraft mehr denn Sinn für Anmuth und Empfindung der Seele walten, um das Höchſte rein plaſtiſcher Kraft in der Malerei neuerer Zeiten zu zeigen.

„Nach der Beſänftigung der erſten Gewalt und des heftigen Triebes der Geburt verklärt ſich in Seele der Naturgeiſt, und die Grazie wird geboren. Zu dieſer Stufe gelangte nach Leonardo da Vinci die Kunſt durch Correggio, in deſſen Werken die ſinnliche Seite der wirkende Grund der Schönheit iſt. Nicht nur in den weichen Umriſſen ſeiner Geſtalten iſt dies ſichtbar, auch in den Formen, welche denen der rein ſinnlichen Naturen in den Werken des Alterthums am meiſten ähnlich ſind. Der Geſammtausdruck jener ſinnlichen Seite iſt das Helldunkel, welches Correggio mehr als ein anderer ausgebildet.

„Nachdem die Schranken der Natur überwunden, das Unheuere, die Frucht der erſten Freiheit, verdrängt iſt, Form und Geſtalt durch das Vorgefühl der Seele verſchönt ſind, klärt ſich der Himmel auf, das gemilderte Irdiſche kann ſich mit dem Himmliſchen, dieſes hinwiederum mit dem Sanftmenſchlichen verbinden. Rafael nimmt Beſitz vom heitern Olymp und führt uns mit ſich von der Erde hinweg in die Verſammlung der Götter, der bleibenden, ſeligen Weſen. Die Blüte des gebildetſten Lebens, der Duft der Phantaſie,

ſammt der Würze des Geiſtes, hauchen vereint aus ſeinen Werken. Er iſt nicht mehr Maler: er iſt Philoſoph, er iſt Dichter zugleich. Der Macht ſeines Geiſtes ſteht die Weisheit zur Seite, und wie er die Dinge darſtellt, ſo ſind ſie in der ewigen Nothwendigkeit geordnet. In ihm hat die Kunſt ihr Ziel erreicht, und weil das reine Gleichgewicht von Göttlichem und Menſchlichem faſt nur in einem Punkte ſein kann, ſo iſt ſeinen Werken das Siegel der Einzigkeit aufgedrückt."

In ganz ähnlicher Weiſe, nur mehr auf dem Gegenſatz zwiſchen ſchön und erhaben, als auf dem zwiſchen ideal und charakteriſtiſch fußend, ſpricht ſich Viſcher über die Einzigkeit Rafael's, als der reinſten, mit dem vollen Duft der Anmuth geſchmückten Blume italieniſcher Malerei, alſo aus: „Rafael ſteht, was die Grundformen des Schönen an ſich betrifft, auf der Seite des einfach Schönen gegenüber dem Erhabenen; was die geſchichtlichen Hauptſtufen des Stils betrifft, auf dem Boden des reizenden und rührenden Stils gegenüber dem hohen, und was die Richtungen der Malerei betrifft, auf der Linie der relativ maleriſchen im Gegenſatz gegen die plaſtiſche. Allein er ergreift von ſeinem Boden aus die gegenüberſtehenden Formen in ganz anderer Tiefe, Fülle, Ausdehnung, als von umgekehrter Seite Michel Angelo; er öffnet den geſchloſſenen Kern, worin der Eintritt des Göttlichen in die Welt als ſtilles Leben der Liebe ſich zu-

ſammenhält, zur reichen Handlung, zur vollen Energie der Charaktere; ſtarke Männerſeelen in ſtarken Körpern ſchreiten fort zu dem Sturm und Blitz der That, worin der Geiſt mit gehobenem Arm als Macht wirkt, und vom Bild des Kampfes erhebt er uns zur thronenden Majeſtät göttlicher Hoheit und in die reine Luft wunderbarer Begeiſterung. Rafael iſt nicht blos der Maler ſtill rührender, lieblicher Madonnen, heiliger Familien, reizender Engelknaben, ſondern ebenſo ſehr mächtig bewegter Action und zugleich höchſter Verherrlichung, viſionärer Entrückung jenes in Maria und Chriſtus perſönlich beſchloſſenen Ideals, das er wie kein anderer durch alle Stadien begleitet, über alles Irdiſche; ſo fällt er denn auch nicht einem hohen Stile gegenüber auf die Seite des reizenden und rührenden Stils, ſondern er vereinigt damit den hohen, nur daß dieſer in ſeiner Trennung und Ausſchließlichkeit durch Michel Angelo allerdings eine Gewalt erreicht, die in jener Harmonie, worin das Erhabene ſelbſt ſchön bleibt, nicht möglich war, die aber ein Rafael auch nicht wollen konnte. Die Einheit der Anmuth und Würde, die wir in Leonardo da Vinci fanden, iſt in Rafael zu einer ganzen Welt ausgebreitet, aber die Anmuth iſt in dieſer Welt das Herrſchende, beherrſcht auch die Würde."

Ohne allen Zweifel iſt hiermit dem Genius Rafael's der richtige Platz in der Kunſtgeſchichte angewieſen. Er

ſteht unbedingt und allein auf dem Culminationspunkte der Malerei. Dies aber ſchließt nicht aus, daß, da die Schönheit weſentlich in dem rechten Normalverhältniß ruht, bei dem alle geiſtigen Richtungen gleichmäßig harmoniſch zur Erſcheinung kommen, die geiſtigen Richtungen in ihrer Vereinzelung durch andere Künſtler noch intenſiver und wirkungsvoller zur Darſtellung gebracht werden konnten; es ſchließt nicht aus, daß Michel Angelo großartiger, Correggio lieblicher und ſüßer, ſelbſt Guido Reni vielleicht ſeeliſcher gemalt hat als Rafael, und daß andere noch andere Seiten der Kunſt relativ zu höherer Vollendung gebracht haben mögen als er, wie ja auch, um aber mals zur Analogie der Muſik hinüberzuſchweifen, Beethoven in der reinen Inſtrumentalmuſik und in der Darſtellung des Gewaltigen, welches alle Saiten des Menſchenherzens gleichmäßig vibriren macht, über Mozart hinausgegangen, und Gluck in ſeinen Opern hier und da einen Ausdruck einfachſter, hehrſter und höchſter Erhabenheit erreicht, den man in Mozart's Werken nicht findet. Dennoch aber kann dieſe Erwägung weder Rafael noch Mozart von ihrem Platze verdrängen. Denn jene hohen Eigenſchaften, welche den andern Künſtlern ihren wohlverdienten Rang in alle Ewigkeit ſichern, werden bei dieſen beiden nicht etwa vermißt, nein, ſie erſcheinen vielmehr bei ihnen blos rectificirt und gleichſam verklärt durch den Centralbegriff der Schönheit, welcher ihnen nur nach einigen Seiten hin

eine etwas beſchränktere Wirkſamkeit geſtattete als denen, deren Productionen das Gepräge voller geſättigter Schönheit nicht in demſelben Grade an ſich tragen.

Noch auf ein anderes wichtiges Moment wäre hinzuweiſen, in dem Rafael's univerſell anerkannte Größe mit der Mozart's wunderbar zuſammentrifft. Ich citire hier am beſten ein ſchönes Wort Goethe's, das ſich in ſeinen „Einzelheiten, Maximen und Reflexionen" vorfindet: „Rafael iſt unter den neuern Künſtlern wol der reinſte. Er iſt durchaus naiv; das Wirkliche kommt bei ihm nicht zum Streit mit dem Sittlichen oder gar Heiligen. Der Teppich, worauf die Anbetung der Könige abgebildet iſt, eine überſchwenglich herrliche Compoſition, zeigt von dem älteſten anbetenden Fürſten bis zu den Mohren und Affen, die ſich auf den Kamelen mit Aepfeln ergötzen, eine ganze Welt. Hier durfte der heilige Joſeph auch ganz naiv charakteriſirt werden als Pflegevater, der ſich über die eingekommenen Geſchenke freut." Was will Goethe hiermit ſagen? Das Wort „Naivetät" läßt ſich mit Bezug auf die künſtleriſche Thätigkeit leicht misverſtehen, und man würde ſehr ſtark im Irrthum ſein, wenn man es etwa mit müheloſem Schaffen identificiren wollte. Das Schaffen der Künſtler, die wir naive nennen, iſt keineswegs ein müheloſes geweſen, allein das von ihnen Geſchaffene hat den Anſchein des ohne Mühe Geſchaffenen, und darin liegt ihre wunderbar überzeugende Kraft. Ein

berühmter Diplomat hat einmal den Ausſpruch gethan: das größte Meiſterwerk der diplomatiſchen Kunſt ſei, die Menſchen glauben zu machen, was ſie glauben wollen. Dieſen Ausſpruch können wir uns hier zu Nutze machen und mit demſelben Recht ſagen: auf der Höhe ſeiner Kunſt ſteht derjenige Meiſter, welcher durch ſeine Werke an die Schönheit glauben macht, die jeder unbewußt als ſolche anerkennt. Man kann aber den Menſchen nur denjenigen Glauben beibringen, wozu der Keim bereits in ihnen liegt. „Pensez-vous", ſagt ſehr beredt der Père Lacordaire in ſeinen zu Notre-Dame in Paris gehaltenen „Conférences", „pensez-vous que j'aurais le don de vous faire croire en Dieu, si le germe de cette croyance ne vivait pas au fond de votre coeur? De même que nulle force chimique ne peut tirer des corps que les éléments qu'ils renferment, de même cette grande alchimie de la persuasion ne peut susciter dans notre esprit que des vérités indigènes, et si les livres sacrés ont pris possession du monde, c'est que le monde portait dans son sein des traditions sacrées dont ces livres ne sont que l'expression plus ou moins pure, plus ou moins corrompue. Tout livre sacré est livre traditionnel; on le vénérait avant qu'il fût, il existait avant de naître." Nun denn, eine ganz analoge Bewandtniß wie mit den Büchern, die man als heilige bezeichnet, hat es mit den Offenbarungen der höchſten

Genies, die wir die naiven nennen. Bei aller künſtleriſchen Arbeit, die ſie aufgewendet haben, um ihre Werke zu ſchaffen, erſcheinen dieſe doch nur, weil ſie reflexionslos geſchaffen ſind, als der Ausdruck eines gewiſſen Urtypus des Schönen, Wahren und Guten, der längſt in jeder Seele ahnungsvoll geſchlummert hat, nicht als ein künſtlich Erzeugtes. Man ſieht ſie und ruft unwillkürlich aus: „Wie iſt mir dies aus der Seele gedichtet, gemalt oder gemeißelt!“ Ihr bloßes Daſein genügt, um jeden von ihrer Echtheit zu überzeugen. Denn auch dies haben ſolche Manifeſtationen des urſprünglichen Genius mit den heiligen Schriften gemein, daß der Glaube an ſie im großen und ganzen durch keinerlei Angriffe alterirt wird. Man ſchreibe gegen die Bibel, ſoviel man wolle, ſie hört deshalb doch nicht auf, für die chriſtliche Welt das Buch der Bücher zu ſein, auf dem die ganze heutige Civiliſation ruht; man mäkle an Homer, Rafael, Shakſpeare, Goethe, Mozart nach freieſtem Belieben, ſie bleiben doch immer, was ſie ſind, unabſetzbare Größen. Und weil es gar keine beſondere Anſtrengung koſtet, an ihre Vortrefflichkeit und Einzigkeit zu glauben, deshalb fühlt ſich der naive, d. h. der in die Myſterien des künſtleriſchen Schaffens uneingeweihte Beurtheiler auch zu der Annahme ſo geneigt, daß die Künſtler, die ſolche Werke ſchufen, ſie ohne jegliche Anſtrengung geſchaffen haben. Wie oft hört man nicht vor ſolchen Schöpfungen, die jahrhundertelang

den begeiſterten Beifall aller gefunden, das Urtheil ausſprechen: „Das iſt ja gar keine Kunſt! Ich hätte das gerade ebenſo gemacht!“ Nun wohl, wo ſolches Urtheil aus einfältigem Munde gehört wird, da kann man ſicher ſein, daß die höchſte Kunſt erreicht iſt. Goethe ſagt in den „Zahmen Xenien“:

Ja, das iſt das rechte Gleis,
Daß man nicht weiß,
Wenn man denkt,
Was man denkt.
Alles iſt als wie geſchenkt.

Das iſt die dichteriſche Interpretation des Eindrucks, den die Kunſtwerke der höchſten oder der naiven Gattung auf uns hervorbringen. Sie erſcheinen uns wie inſpirirt, wie durch bloße Intuition entſtanden, oder, um mich der Worte zu bedienen, die in einem unter dem Namen Rafael's veröffentlichten fictiven Briefe gebraucht ſind, „wie in einem angenehmen Traum vollendet“. Der Künſtler ſcheint beim Schaffen gar nicht daran gedacht zu haben, ſich über das Wie ſeiner Darſtellung den Kopf zu zerbrechen, und deshalb läßt der Verfaſſer jenes Briefes Rafael ſelbſt ſagen: „Ich habe während der Arbeit immer mehr an den Gegenſtand gedacht als daran, wie ich ihn darſtellen möchte.“ Damit aber ſoll eben nur geſagt ſein, daß der Meiſter, wenn er ſchuf, in ſeinem Gegenſtande völlig aufging, und daß die Mittel, den letztern zur

Erſcheinung zu bringen, ſich ihm wie von ſelbſt darboten. Und deshalb fühlen wir uns auch immer ſo geneigt, die in der That ans Wunderbare grenzende Herrſchaft über die Geiſter, die Rafael allezeit ausgeübt hat, nicht als nothwendige Folge ſeiner eigenen angeſtrengten Bemühung, ſondern als ſchönen Lohn für ſeine angeborene perſönliche Liebenswürdigkeit und als das freie Gnadengeſchenk zu betrachten, welches der Himmel, wie die körperliche Schönheit und ein Leben ohne Kampf und irdiſche Miſère, nur ſeinen beſondern Lieblingen verleiht. Dennoch aber iſt ein langer und anhaltender Entwickelungsproceß gewiß auch bei Rafael, und zwar in weit höherm Grade anzunehmen, als dies gewöhnlich geſchieht; denn keine künſtleriſche Vollendung wird leichten Kaufs erworben, und wer, ſo wie Rafael, zu der ſeltenen Freiheit gelangt, die das Erwerben wieder als ein natürlich Gewordenes erſcheinen läßt, der muß nothwendigerweiſe auch mehr und fruchtbringender an ſeiner Vollendung gearbeitet haben als andere; allein es muß eben auch die Fähigkeit dieſer fruchtbaren Mehrarbeit in ihn gelegt geweſen ſein, denn viele plagen ſich ihr Leben lang „mit heißem Bemühen", ohne doch irgendein nennenswerthes Ziel zu erreichen, und nur der Genius feiert ſein Cäſariſches „Veni, vidi, vici" überall und immer.

Wollen wir auf den tiefſten Grund hindeuten, auf dem

die wunderbare Individualität Rafael's ruht, so fallen uns die Worte ein, welche Anton Springer in einem am 8. Febr. 1860 zu Bonn gehaltenen öffentlichen Vortrage aussprach: „Bei keinem (Künstler) geht das Leben so vollkommen und unmittelbar in künstlerisches Schaffen über, wie bei Rafael; das Wesen des Schönen scheint ihm in der That als persönliche Eigenschaft angeboren."

Er fühlte die Bürde des Lebens nicht, die das menschliche Schaffen so oft beeinträchtigt. Weil wir dagegen als Werkeltagsnaturen nur in Momenten uns zu jener vollen Reinheit der Seele zu erheben vermögen, welche alle Schöpfungen Rafael's widerspiegeln, weil wir bei unserm ruhelosen Streben in die harten, schroffen Gegensätze des Alltagslebens geworfen sind, während dort ewige Feiertagsstimmung herrscht, deshalb mag unsere ästhetische Empfindungsweise sich vielfach andern Gestalten der Kunstgeschichte, als verwandtern Naturen, zuwenden; allein gelangen wir endlich zur wahren Sonntagsstimmung des Herzens, so ruhen auch wir aus in der Vertiefung jener seelischen, zum größten Theil kampf- und begehrungslosen Gestalten, welche Rafael's göttlicher Geist, wie ihn schon die Bewunderung seiner Zeit bezeichnete, für die Ewigkeit geschaffen. Wer möchte es aber bei dieser Annahme, bei dieser Voraussetzung unternehmen, eine solche Individualität auch nur in ihren allgemeinen Grundzügen zu zeichnen? Ich bescheide mich

darum, die äußern Lebensumrisse des Künstlers in die Erinnerung zurückzurufen; eine erschöpfende ästhetische Würdigung des Meisters können sie nicht bieten, aber sie geben für eine solche doch Anhaltspunkte, indem sie die Grundverhältnisse andeuten.

Kindheit, Schule und erste Versuche.

(1483—1504.)

Rafael, oder, wie er ſich ſelbſt ſchrieb, Rapha
oder Raphaello, ſtammte aus einer Familie, deren älte
bekannter Ahnherr, Namens Sante, um die erſte Hä
des 14. Jahrhunderts in Colbordolo, einem kleinen uml
ſchen Städtchen, urkundlich auftritt. Seine Nachkomm
nahmen nach ihm den Familiennamen del Sante o
Santi an, und erſt ſpäterhin, zu Vaſari's Zeiten, ül
ſetzte man nach italieniſchem Sprachgebrauch aus t
lateiniſchen Sanctius den Namen in Sanzio. Der
Urenkel jenes Sante war Giovanni Santi, der Vc
Rafael's, der im Jahre 1450 mit ſeinem Großvater Per
zolo nach der größern Stadt Urbino zog, nahe am höch
Gipfel des Apennin belegen, wo dieſer die Mark Anc
von Toscana und Umbrien trennt. Hier in der Contr

del Monte erblickte Rafael am Charfreitag 1483, den 28. März, das Licht der Welt, als der dritte von vier Geſchwiſtern, die jedoch ſämmtlich jung ſtarben. Seine Mutter war Magia Ciarla, die Tochter eines thätigen Handelsmannes zu Urbino, die am 7. Oct. 1491 ſtarb, während ihr Gatte noch bis zum 1. Aug. 1494 dem Sohne erhalten blieb. Daß Giovanni Santi ein tüchtiger Maler geweſen, von dem manche Altarblätter in den Kirchen der Mark Ancona zu Sinigaglia, Peſaro, Fano, Monteſiore, ferner in Urbino und in der Umgegend herrühren, iſt ebenſo bekannt, als daß er eine Reimchronik hinterlaſſen, eine in Terzinen verfaßte Lebensbeſchreibung des von ihm innigſt verehrten, über Urbino herrſchenden Herzogs Federico da Montefeltro, eine Schrift, die der Vatican unter den Ottobonianiſchen Manuſcripten verwahrt. Jedenfalls bezeugen dieſe Hinterlaſſenſchaften, daß dem Meiſter Giovanni ein ehrenvoller Platz unter jenen ſehr gebildeten ältern Künſtlern gebührt, welche zugleich mit dem Pinſel und der Feder thätig waren. Am 25. Mai 1492 vermählte er ſich zum zweiten mal mit Bernardina, der Tochter des Goldarbeiters Pietro di Parte, deren Charakter nicht ſo liebevoll war wie der der Magia, und die ihrem Stiefſohn nach ihres Gatten Tode öftern Verdruß bereitete.

Daß Rafael die erſte Unterweiſung in der Malerei von ſeinem Vater erhalten und dieſer noch das große Talent des Sohnes ſelbſt erkannt hat, iſt unzweifelhaft.

Er nahm den Knaben auf einer zwiſchen 1492 und 1494 unternommenen Reiſe nach Cagli mit, wo er im Auftrag des Patriciers Pietro Tiranni deſſen Familienkapelle in der ehemaligen Johannis-, jetzt Dominicanerkirche mit Fresken ſchmückte, die zu dem Beſten gehören, was er überhaupt geleiſtet, und es iſt mehr als wahrſcheinlich, daß Rafael ihm dabei ſelbſt ſchon mit an die Hand gegangen. Leider hat ſich von Rafael's früheſten ſelbſtändigen Verſuchen nichts erhalten, und ſelbſt die Nachrichten aus ältern Handſchriften in Urbino ſind darüber höchſt ungenau. Es heißt, daß er als Knabe bei Ausſchmückung der jetzt zerſtörten Kapelle der Familie Galli in der Kirche S.-Francesco thätig geweſen, daß er im Kloſter Sta.-Chiara ein intereſſantes Temperabildchen gemalt habe u. ſ. w., alles ebenſo unbeſtimmte und unverbürgte Erzählungen wie dasjenige, was uns über ſeinen früheſten Bildungsgang überliefert iſt.

Nach dem Tode des Vaters (1494) ward er der Pflege ſeines Vormundes und Oheims, des Prieſters Don Bartolommeo Santi, und ſeiner Stiefmutter übergeben, die jedoch beide das Vertrauen des zartfühlenden Kindes nicht zu erwecken wußten; ſein Herz wandte ſich vielmehr vornehmlich ſeinem Oheim von mütterlicher Seite, Simone di Battiſta Ciarla, zu, den er Zeit ſeines Lebens in Briefen „Wertheſter gleich einem Vater“ („Carissimo in locho de Patre“) anredete und innig verehrte. Als ſeine erſten

Lehrer in der Malerei werden Luca Signorelli und Timoteo Viti genannt, welcher letztere 1495, aus der Werkstatt des Francesco Francia zu Bologna nach Urbino zurückkehrend, das in der Galerie Borgheſe zu Rom befindliche Porträt des zwölfjährigen Rafael gemalt haben ſoll.

Vermuthlich noch in demſelben Jahre kam der Knabe nach Perugia zu Pietro Vannucci aus Città della Pieve, genannt Perugino, in die Lehre. Dieſer Hauptmeiſter der umbriſchen Schule, deren Charakter nach Rumohr's treffendem Ausdruck „in fleckenloſer Seelenreinheit, zum Höchſten aufſteigender Sehnſucht und gänzlicher Hingebung in ſüß-ſchmerzliche und ſchwärmeriſch-zärtliche Gefühle" beſteht, war von Niccolo Alunno aus Fuligno und dem Florentiner Andrea Verocchio gebildet; damals auf der höchſten Stufe ſeines künſtleriſchen Ruhmes ſtehend, hatte er eine große Anzahl talentvoller Schüler um ſich verſammelt. Rafael ſchloß ſich an einige derſelben inniger an und überflügelte ſie bald alle. Namentlich nahe ſtanden ihm Andrea di Luigi von Aſſiſi, genannt l'Ingegno, Domenico di Paris Alfani, welchem Rafael 1508 eine Zeichnung, als Entwurf zu einem Altarblatt, ſchenkte, das dieſer zu Perugia auszuführen hatte; ferner Ceſare di Francesco Roſſetti, ein berühmter Goldſchmied zu Perugia, der unſern Künſtler in der Architektur unterrichtet haben ſoll, Gaudenzio Ferrari aus Valduccio, von dem die Mailänder Brera Werthvolles ver-

wahrt, u. a. Auch ſcheint Rafael damals ſchon dem Bernardino di Betti aus Perugia, genannt Il Pinturicchio, nahe getreten zu ſein, obwol dieſer bereits 1454 geborene, alſo nur acht Jahre jüngere Künſtler ſchwerlich ein Schüler des Perugino (geb. 1446) war. Zu den früheſten Arbeiten, die Rafael in Perugia vollendete, gehört das einer größern, von Perugino für die Kirche Sta.-Maria de' Foſſi daſelbſt gemalten Altartafel auf Goldgrund, in Tempera nachgeahmte Bildchen des Chriſtkindes mit dem kleinen Johannes, welches als intereſſante Reliquie in der Sakriſtei der Kirche S.-Pietro Maggiore zu Perugia aufbewahrt wird. Andere Studien Rafael's nach ſeinem Meiſter enthält das Skizzenbuch in der Akademie zu Venedig.

Bald ſchon brauchte ihn Perugino zur Mithülfe bei ſeinen bedeutenden Arbeiten, wie denn das Bild der Geburt Chriſti, das ſich früher in der Kirche der Minori riformati della Spineta bei Todi befand und jetzt im Vatican iſt, ferner das Bild der Auferſtehung Chriſti, für die Franciscanerkirche in Perugia gemalt, aber jetzt gleichfalls im Vatican, die ſechs Abtheilungen des für die Certoſa bei Pavia gemalten Altarbildes, jetzt zum Theil im Beſitz des Duca Melzi zu Mailand, die Hand Rafael's entſchieden verrathen. In dem erſtgedachten Bilde iſt es namentlich der Kopf des Joſeph, in dem letztern die beiden Erzengel Michael und Rafael mit dem Tobias, die man mit Beſtimmtheit dem jugendlichen Rafael zuſchreiben kann.

Im Jahre 1499 kehrte er, zur Schlichtung von Zwistigkeiten, die zwischen seiner Stiefmutter und seinem Vormund ausgebrochen waren, nach Urbino zurück und hatte die Freude, durch sein engelmildes Wesen den Familienfrieden dauernd herzustellen. Die ersten selbständigen Aufträge erhielt er mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts. Ihm übertrug, da Meister Perugino Geschäfte halbernach Florenz gegangen war, die Stadt Città di Castello das Malen einer Processionsfahne, die noch heute dort aufbewahrt wird, und eines von vier Heiligen verehrten Crucifixes für die Kirche Sta.-Trinità. Dieses letztere Werk kam in die Sammlung des Cardinals Fesch nach Rom und befindet sich seit 1847 in der Galerie des Lord Ward zu London. Daran knüpfte sich die Bestellung eines untergegangenen Bildes für die Augustinerkirche desselben Ortes, die himmlische Krönung des wunderthätigen Einsiedlers Nikolaus von Tolentino, und dann ferner ein Auftrag von der Familie Gavari, ein großes Altarblatt für ihre Capelle in der Dominicanerkirche zu Città di Castello, Christus am Kreuz, umgeben von Maria, Johannes, Magdalena und Hieronymus. Auch dieses Bild gelangte in den Besitz des Cardinals Fesch und später in den des Lord Ward.

Nach Vollendung dieser Werke kehrte Rafael nach Perugia zurück, wo er mehrere kleinere und größere Bilder ganz im Stile des Perugino ausführte. Hierzu gehört auch das Madonnenbildchen, das aus der Solly'schen

Sammlung in das berliner Muſeum gekommen, ferner die Madonna im Beſitz der Gräfin Anna Alfani zu Perugia, die Madonna mit dem Chriſtkinde, dem heiligen Hieronymus und dem heiligen Franciscus in der Sammlung des Erzherzogs Karl zu Wien, die jetzt ſehr beſchädigte Anbetung der Könige, für die Abteikirche zu Ferentillo zwiſchen Spoleto und Terni gemalt und ſeit 1825 im berliner Muſeum, der ſchlafende Ritter mit zwei allegoriſchen Frauen, von denen die eine, Buch und Schwert ihm vorhaltend, ihn zu ritterlichen Werken auffordert, die andere ihm als Symbol des ſinnlichen Lebensgenuſſes Blumen reicht, in der National-Gallery zu London; dann das Madonnenbildchen in der Caſa Conneſtabile zu Perugia, einige Predellen, z. B. die Taufe und Auferſtehung Chriſti, aus dem Hauſe Inghirami zu Volterra, jetzt in der münchener Pinakothek, die Anbetung der Könige im Schloſſe Chriſtiansburg zu Kopenhagen, die Halbfigur des heiligen Sebaſtian beim Grafen Guglielmo Lochis zu Bergamo, und noch etwa fünfzehn bis ſechzehn kleine Gemälde.

Es iſt zu vermuthen, daß Rafael im Jahre 1504 aus Perugino's Werkſtatt förmlich ausgetreten. Er begab ſich nun abermals nach Città di Caſtello, wo er für die Franciscanerkirche das durch Longhi's Stich allbekannt gewordene Spoſalizio, jetzt die Zierde der Brera in Mailand, malte. In dieſem Bilde erſcheint der Schönheitsſinn ſeines Meiſters und deſſen Manier, die ſich der Jüngling vollſtändig angeeignet

hatte, bereits wesentlich übertroffen, obschon es sich von dem Einfluß desselben noch beherrscht zeigt. Vasari macht mit Recht darauf aufmerksam, daß der im Hintergrund sichtbare runde, von Säulen umgebene Tempel als ein bewunderns-werthes Zeugniß dafür gelten müsse, mit welcher Leichtig-keit der junge Künstler damals schon die größten Schwie-rigkeiten perspectivischer Zeichnung zu überwinden gewußt habe. In der That ist der Stil dieser Architektur so rein, alle Details derselben sind so richtig proportionirt und mit solcher Feinheit ausgeführt, daß man hierin den Beginn selbständigen Geistesfluges sicher nicht verkennen kann.

In demselben Jahre kehrte Rafael abermals in seine Vaterstadt zurück und malte einige kleine Bilder für den Herzog Guidubaldo von Urbino: Christus am Oelberg, seit 1847 im Besitz des Mr. W. Fuller Maitland zu Stansted in der englischen Grafschaft Essex, den heili-gen Georg mit dem Schwerte, jetzt im Louvre, und den heiligen Michael ebendaselbst. Um diese Zeit führte ihn Pinturicchio, dem vom Cardinal Francesco Picco-lomini, nachmaligem Papst Pius III., die Ausfüh-rung der Fresken in der Libreria des Doms zu Siena aufgetragen war, nach dieser Stadt, und gewiß ist, daß er daselbst, zwar nicht, wie Vasari im Leben des Pinturic-chio fälschlich angibt, alle Skizzen und Cartons zu den Fresken des damals schon fünfzigjährigen Meisters, wol aber zwei ausgeführtere größere Zeichnungen nach den

Skizzen des letztern gemacht hat, von welchen dieſer
in einigen Punkten abwich, als er ſie auf die Mauer übe
und colorirte. Die eine Zeichnung, jetzt in den Uff
Florenz, ſtellt den Aeneas Silvius Piccolomini, der den
dinal Capranica auf das Concil zu Baſel begleitet, da
andere, im Beſitz der Familie Baldeschi zu Perugi
Begegnung Kaiſer Friedrich's III. und ſeiner Braut
nora von Portugal vor der Porta Camollia in Sien

Vaſari erzählt, daß Rafael ſeine Abreiten als
ner des Pinturicchio nur deshalb nicht weiter f
ſetzt, weil er in Siena zuerſt von einigen Künſtlern
Lob des Cartons vernommen, welchen der damals
hochberühmte, 53 Jahr alte Leonardo da Vinci,
Wettkampf mit dem dreißigjährigen Michel Angelo,
den Freskenſchmuck der Sala del Conſiglio im Pa
vecchio zu Florenz ſoeben vollendet hatte. Der C
des erſtern ſtellte ein Reitergefecht aus den Kämpfe
Mailänder und Florentiner, der des letztern eine
badender Soldaten, die zum Kampf gerufen werden,
den Kriegen zwiſchen Piſa und Florenz dar, und
excellirten insbeſondere in der dem jungen Rafael da
noch ſo gut wie unbekannten Kunſt des Nackten.

Quatremere de Quincy hat es mit wenigen Worte
ſchaulich gemacht, worin die ungemeine Anziehungskraft
neuen florentiniſchen Kunſtoffenbarungen ruhte: „Um
wohl zu verſtehen", ſagt er, „muß man ſich eine richtige

von der Methode und von dem Stil der Zeichnung machen, welche damals mit wenigen Ausnahmen in allen Schulen herrſchten. Weder hatten die Gebräuche der Neuzeit das Studium des menſchlichen Körpers begünſtigt, noch die Gattung der Gegenſtände der Andacht und die Gewohnheiten religiöſer Decenz daſſelbe beſonders nothwendig erſcheinen laſſen; ebenſo wenig hatten die damals nur erſt in geringer Zahl vorhandenen antiken Statuen die Kenntniß des Nackten zu vervollſtändigen vermocht. Eine gewiſſe Wahrheit herrſchte überall, allein ſie erhob ſich nicht über diejenige, welche man die des Porträts nennt. Zu ähnlichen Phyſiognomien copirte man die verſchiedenen Trachten des Zeitalters mit Genauigkeit und Routine. Was es Nacktes gab, beſtand in der Zeichnung geradliniger Contour, ohne Artikulation und wirkliche Angabe der Muskulatur. Die Bonhomie der Zeichnung entſprach der der Compoſitionen. Der Maler durfte es noch nicht wagen, einen jener Anblicke zu gewähren, die contraſtirende Stellungen erheiſchen, den menſchlichen Körper noch nicht in mehr oder minder ſchwer zu begreifenden Attituden, in mannichfaltigen Gruppirungen oder complicirten Situationen darſtellen, womit eine kühne Strichführung zu ſpielen weiß."

Dieſe neue Eroberung für die Kunſt boten die gedachten Cartons zum erſten mal dar. Das Studium der Antike und der Anatomie hatte die alte Tradition durchbrochen, und mit den dadurch gewonnenen neuen Mitteln für die maleriſche

Darſtellung ging auch die Erfindung neuer Stoffe Ha
in Hand, an welche die ſchüchterne Vergangenheit und Mi
welt ſich noch nie gewagt hatten.

Und eine ſolche That, ein ſo ungeheuerer Fortſchr
hätte einen Künſtler von Rafael's Begabung und St
ben kalt laſſen ſollen? Unwiderſtehlich zog es ihn n
Florenz, obwol er keinerlei Aufträge dort hatte, ja vi
leicht nicht einmal andere Empfehlungen mitbrachte, a
die in ſeiner liebenswürdigen und reichen Natur lagen.

Rafael in Florenz.

(1504 — 1508.)

Es gehört mit zu den ſchlagendſten Beweiſen für die kerngeſunde Natur Rafael's, daß er bei ſeiner bewundernswerthen Lern- und Aſſimilirungsfähigkeit doch jeden Sprung in der geſetzmäßigen, ſtufenweiſen Entwickelung ſeines Genius auf das ſorgfältigſte vermied. Mag ihn hierbei auch das Glück auf eine außerordentliche Weiſe begünſtigt haben, jedenfalls lächelte es dem würdigſten, dem am meiſten zur Vollendung berufenen Jünger.

Ueberliefert iſt uns, daß er in Florenz vor allem die Werke Maſſaccio's, des eigentlichen Gründers der modernen Richtung in der italieniſchen Malerei, gründlich ſtudirte. Schon ſeit mehr als einem halben Jahrhundert war dieſer Künſtler heimgegangen, allein das Streben nach lebensvoller Wahrheit, charakteriſtiſchem Ausdruck und natürlicher

Einfachheit, mit einem Wort nach maleriſcher Rundung, worin die ſpätern Florentiner excellirten, zeigt ſich in ihm ſchon vollſtändig wirkſam. Wohnte ihm auch die Kraft des Erhabenen noch nicht inne, ſo ragte er doch über die modeſte Grazie und gemüthvolle Innigkeit der umbriſchen Schule weit hinaus; ſchöne Zeichnung, genaues Naturſtudium, Compoſition, Fülle der Charaktere, Individualiſirung und bewegte Handlung treten auf ſeinen berühmten Fresken in der Karmeliterkirche zu Florenz wie eine neue Kunſtoffenbarung hervor, die auch die großen Thaten Leonardo da Vinci's und Michel Angelo's vorbereitete, bis endlich Rafael das Ganze vom Standpunkte der reinen Schönheit erfaßte und zur künſtleriſchen Vollendung hinausführte.

Mächtig waren die Eindrücke, welche der Jüngling im Anſchauen ſo vieles Neuen empfing; dennoch aber machte er ſich nicht ſogleich von der Weiſe Perugino's und der umbriſchen Schule los, und der Grund hiervon lag nicht allein in der innigen Verehrung für ſeinen Meiſter und in der langen Gewöhnung und tiefen Aneignung der Methode des letztern, ſondern insbeſondere auch darin, worin ſich das wirkliche Genie vor dem bloßen leichten Talent eben immer auszeichnet, nämlich in der Unmöglichkeit, ein nur oberflächlicher Copiſt anderer werden zu können. Wollte er einmal von den Florentinern, und namentlich von dem großen, alle Wiſſenſchaft und Kunſt umfaſſenden Leonardo da Vinci wirklich lernen, von dem Mann, der da wollte,

daß der Maler die Welt in ſich trage, ehe er es unternähme, ſie darzuſtellen, ſo mußte es ihm ergehen, wie Vaſari es beſchreibt: „Als er deſſen Werke zuerſt ſah, ſtand er ganz überraſcht und erſtaunt vor ihnen; ſie gefielen ihm zwar ſogleich beſſer als alles bisher Geſehene, und er fühlte ſich deshalb auch zu einem tiefgehenden Studium derſelben angetrieben, gelangte aber deſſenungeachtet doch nur mit großer Anſtrengung und unendlicher Mühe erſt dahin, die Manier des Perugino zu verlaſſen und die des Leonardo nachzuahmen."

Das Genie offenbart ſich auch darin, daß es allein die Fähigkeit beſitzt, den individuellen Stil eines Meiſters anzunehmen und zu noch höherer Vollkommenheit zu bringen, ohne ihn in Manier ausarten zu laſſen. „Der Schüler dagegen, der nicht Gabe und Beruf hat, ſelbſt Meiſter im intenſiven Sinne des Worts zu werden, verbreitet", wie Viſcher ſagt, „zwar den Stil ſeines Meiſters, ſetzt ihn aber nach und nach zur bloßen Manier herab, weil der Genius fehlt, der dieſe großen Formen ausfüllen ſollte. So iſt das holde Lächeln der weiblichen Köpfe Leonardo da Vinci's in der mailändiſchen Schule vielfach zum manierirten Grinſen geworden; ſo geht von Michel Angelo's Kraftſtil und Correggio's Anmuths- und Entzückungsſtil jene doppelte Linie des Verfalls aus: die falſche Kraftmanier und die falſche Anmuths-, die ſüßliche

und doch nervös aufgeregte Sentimentalitätsmanier. Man darf aber darum nicht annehmen, daß der individuelle Stil, ſobald er in die Hand anderer Individuen übergeht, nothwendig in Manier ausarte; dies geſchieht nur durch unbegabte oder geiſtig nicht geſunde Schüler, noch mehr unter ungünſtigen Zeitbedingungen, wenn es nämlich mit der Kunſt überhaupt ſchon abwärts geht; der tüchtige und ſelbſt zum Großen berufene Schüler führt den Stil in ſeiner vollen Kraft fort, bis er ihn überflügelt, wie Rafael den Peruginiſchen. Ehe er ſeine ganze Selbſtändigkeit entwickelt, kann er zunächſt einen weitern, fortgeſchrittenen Stil eines andern Meiſters in ſich aufnehmen; der erſte, den er ſich angeeignet, entſpricht dem, was bei andern Anfängern (namentlich Dichtern) der ſtürmiſche Naturton ihrer erſten Periode iſt. So treten in Rafael's Entwickelung drei Stufen des Stils auf: der kindliche ſeines erſten Meiſters Perugino, der an der Nähe der vollen Reife ſtehende florentiniſche, dann der reife römiſche."

Und ſo ſtehen wir denn hier am Eingang von Rafael's zweiter Periode, in die er, nächſt ſeinem unvergleichlichen Genie und einer ſchon erworbenen großen Correctheit, Grazie und Zartheit der Zeichnung, vor allem die der umbriſchen Schule eigenthümliche Wärme der Farbe mitbrachte. Es kam für ihn jetzt zunächſt darauf an, aus der Gebundenheit des noch ganz ausſchließlich in

den Himmel trunkener Andacht, in das Gnadenmeer des Jenſeits verſenkten, nur das Ideal der Innigkeit zur Vollendung bringenden Meiſters Perugino herauszukommen und allmählich auch die übrigen Seiten des Maleriſchen, insbeſondere die Darſtellung der Individualität und der Mannichfaltigkeit des Lebens in ſich auszubilden.

In der Madonna del Granduca, eins der erſten Bilder, die Rafael in Florenz malte, wird ſchon ein etwas großartigerer Ton angeſchlagen, als er der ſtets wehmüthig-träumeriſchen Perugino'ſchen Schule eigen war. Ziemlich gleichzeitig entſtand die von drei Kindern umgebene Madonna des Duca di Terranuova, 1855 für das berliner Muſeum erworben, die kleine, halb-lebensgroße, flüchtig behandelte Madonna des Lord Cowper zu Penſhanger in Hertfordſhire, wo Maria mit ſeitwärts geneigtem Haupte auf einer ſteinernen Bank ſitzt und das Chriſtkind auf ihrer linken Hand hält, während die rechte im Schos ruht, auf den das die Mutter am Halſe umfaſſende Kind den Fuß ſtützt; endlich das Porträt eines Jünglings von etwa achtzehn bis zwanzig Jahren aus dem Hauſe Leonardo del Riccio zu Florenz, welches König Ludwig von Baiern erſtand.

Mehrere Beſtellungen drängten Rafael, im Frühjahr 1505 nach Perugia zurückzukehren; er malte für die dortigen Nonnen des heiligen Antonius aus Padua eine Tafel für den Hauptaltar, auf der Haupttafel Madonna mit vier Heiligen und in der Lunette Gottvater

mit Engeln, jetzt im königlichen Schloß zu Neapel, ferner ein Frescogemälde in S.-Severo, die heilige Dreifaltigkeit darstellend, und die schöne, sehr gut erhaltene Madonna der Familie des Filippo di Simone Ansidei, als Altarblatt für die Kapelle S.-Nicolo di Bari in der Kirche S.-Fiorenzo dei P. P. Serviti zu Perugia, zum Theil im Palast des Herzogs von Marlborough zu Blenheim bei Oxford, zum Theil zu Bowood, dem Landsitze des Marquis of Landsdowne in der englischen Grafschaft Wiltshire. Die Altartafel zu Blenheim zeigt Maria auf einem Throne sitzend, zu dem drei Stufen führen; sie hält auf dem Schos mit der Rechten das Kind, mit der Linken ein kleines aufgeschlagenes Buch, auf welches das Kind lieblich ernst herabblickt. Links daneben steht Johannes der Täufer im Mannesalter und hält in der Linken ein bis auf die Erde reichendes Kreuz von Glas, während die Rechte auf Christus hinweist. Nikolaus von Bari steht rechts im bischöflichen Ornat, in der linken Hand ein aufgeschlagenes Buch, in der rechten einen goldenen Bischofsstab haltend. Drei goldene Aepfel liegen zu seinen Füßen. Den Hintergrund bildet eine von einem hellgrauen gezierten Bogen umschlossene Landschaft. Die Figuren sind etwa zwei Drittel lebensgroß. Zu Bowood befindet sich das Mittelbild aus der zu der obenbeschriebenen Altartafel gehörigen Predella, die Predigt Johannes des Täufers darstellend, aber leider stellenweise sehr beschädigt und verwaschen.

Nun aber zog es Rafael wieder nach Florenz zurück, denn das beſchränkte Kunſtleben Perugia's konnte ſeinem raſtlos vorwärts ſtrebenden Geiſte nicht mehr genügen. Ein ausgezeichneter Kreis junger und älterer Künſtler pflegte ſich damals in der Werkſtätte des Architekten und Bildſchnitzers Baccio d'Agnolo des Abends zu verſammeln; Vaſari nennt unter andern den Andrea Sanſovino, den Antonio und Giuliano da San-Gallo u. ſ. w.; ſelbſt Michel Angelo Buonarotti ſoll einigemal dort erſchienen ſein. Manches Schöne und Tiefſinnige, die Kunſt betreffend, kam dabei zur Sprache; am feurigſten und hinreißendſten aber wußte Rafael ſeine Gedanken zu äußern und gewann ſich dadurch aller Herzen. Ausgezeichnete Bürger von Florenz, die das Haus des Baccio d'Agnolo gleichfalls beſuchten, lernten ihn hier kennen, und für einen derſelben, Lorenzo Naſi, malte er die aus der Tribuna der florentiner Uffizi bekannte Madonna del Cardellino (mit dem Stieglitz), für einen andern, den gelehrten Freund des Cardinals Pietro Bembo, Taddeo Taddei, der zu Rafael eine leidenſchaftliche Zuneigung faßte, die Madonna im Grünen (jetzt in der kaiſerlichen Galerie zu Wien) und die Heilige Familie mit der Fächerpalme (in der Bridgewatergalerie zu London). Auch einige Porträts von ihm ſtammen aus dieſer Zeit, ſo das des reichen Kaufmanns Angelo Doni und ſeiner Frau Maddalena, geb. Strozzi, jetzt im Pittipalaſt, dann das leider ſehr verwaſchene Bild einer unbekannten jungen Floren-

tinerin mit grünem Mieder und weißer Schürze, in der Tribuna der Uffizi, ſonſt als Maddalena Doni bezeichnet, und ein anderes Porträt einer florentiniſchen jungen Frau, die guter Hoffnung iſt. An dem letztern ſind ſchon große Fortſchritte in der Technik bemerkbar; es hängt im Pitti und iſt von C. Vitta in leichter Behandlung und kleinem Format geſtochen worden. Vermuthlich zu Anfang des Jahres 1506 ging Rafael nach Bologna, um Francesco Francia kennen zu lernen, und eine Anbetung der Hirten für den Beherrſcher Bologna's, Giovanni Bentivoglio, zu malen, die, früher in Ildefonſo, heute verſchwunden iſt.

Von Bologna begab ſich der Künſtler nochmals nach ſeiner Vaterſtadt Urbino, wo der Herzog Guidobaldo gerade einen glänzenden Hofſtaat um ſich verſammelt hatte, zu dem die geiſtreichſten Leute des damaligen Italien, Graf Baldaſſare Caſtiglione, der vollendetſte Hofmann, dazu auch Dichter und Schriftſteller, Giuliano de' Medici, Bruder Leo's X., Andrea Doria, der berühmte Genueſer, Pietro Bembo, nachmals Secretär Leo's X., Bernardo Divizio da Bibiena, ſpäter Cardinal von Sta.-Maria in Portico, ein Mann voller Geiſt und Witz, u. a. gehörten. Gewiß iſt der Einfluß dieſer Männer auf Rafael nicht unbedeutend geweſen; mit den meiſten blieb er bis zum Tode freundſchaftlich verbunden. Für den Herzog malte er, da derſelbe nicht bei Kaſſe war, auch jetzt wieder nur kleine Bilder: einen für König Heinrich VII. von England zum Geſchenk beſtimm-

ten und vom Grafen Caſtiglione dahin gebrachten heiligen Georg, der von ſeinem Schimmel herab den Drachen tödtet, jetzt in der Eremitage zu St.-Petersburg, zwei Madonnenbilder, die Heilige Familie mit Joſeph ohne Bart, gleichfalls in St.-Petersburg, und die ſogenannte kleine Madonna aus der Galerie Orléans, jetzt im Beſitz des Mr. Delleſſert zu Paris, ſowie die ſpurlos gewordenen Porträts des Herzogs von Urbino und ſeiner Gemahlin Eliſabetta. Außerdem führte er damals noch das ebenfalls verſchollene Bildniß von Pietro Bembo in ſchwarzer Kreide, ſein ſo bekanntes eigenes Bild, vermuthlich für ſeinen Oheim Simone Ciarla, jetzt in der Künſtlergalerie der Uffizi, ſowie endlich die früher in der Galleria Borgheſe zu Rom, dann in der des Grafen Dudley und ſeit 1850 in der des Lord Ward zu London befindlichen drei Grazien, ganz nach antiker Art gruppirt, aus. Dieſes ſieben Fuß im Quadrat große, reizende, von dem engliſchen Kupferſtecher Sherwin in Punktirmanier ſchlecht, von Forſter 1841 in Paris vortrefflich geſtochene Bild iſt inſofern ſehr beachtenswerth, als es den erſten Verſuch Rafael's in der Darſtellung des Nackten und zugleich eine ſo directe Beeinfluſſung durch die Antike zeigt, wie keins ſeiner vorangegangenen Werke. Es entſpricht, mit Ausnahme der fehlenden Nymphen, wie Gieſebrecht mit Recht hervorhebt, durchaus den ſchönen Verſen des Horaz (Carm., IV, 7):

Diffugere nives, redeunt jam gramina campis
Arboribusque comae:
Mutat terra vices, et decrescentia ripas
Flumina praetereunt:
Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet
Ducere nuda choros.
Immortalia ne speres, monet annus et almum
Quae rapit hora diem.

Ueberdies kann man es als gewiß annehmen, daß Rafael während ſeines Aufenthalts in Siena ſchon durch die Schönheit der antiken Marmorgruppe der Grazien, welche jetzt in der Liberia des Doms zu Siena ſteht, zu dieſem Bilde angeregt wurde. Auch hier iſt die mittlere Grazie von hinten, die beiden andern von vorn dargeſtellt, und alle drei faſſen einander an der Schulter mit der einen Hand, während jede mit der andern, wol zum Fangſpiel während des Tanzes, eine goldene Kugel hält. Die Haare ſind mit rothen Korallenſchnüren geſchmückt, und die Grazie zur Rechten hat auch ein ſolches Halsband, die zur Linken ein Band um Schos und Schenkel. Den Hintergrund bildet eine bergige Landſchaft, in der auch der Fluß der Horaziſchen Ode nicht fehlt. Die Köpfe haben den Peruginiſchen Ausdruck wehmüthiger Lieblichkeit, ganz im Einklang mit den Schlußworten der citirten Gedichtsſtelle.

Auf ſeinem Rückwege nach Florenz malte er in dem Kloſter Vallombroſa die Porträts zweier Ordensgeiſtlichen, Blaſio und Don Baldaſſare, auf Holz in Tempera, die 1813 in die florentiner Akademie gekommen ſind, dann, in

Florenz angelangt, das ſchöne Gemälde der Heiligen Familie für Domenico Canigiani, jetzt ſehr verwaſchen und übermalt, in der münchener Pinakothek befindlich. Auf dieſem von Vaſari hochgelobten Bilde ſind die Jungfrau, das Chriſtkind, Joſeph, Eliſabeth, Johannes und zwei Engelknaben dargeſtellt geweſen; die letztern ſind jedoch von dem Galerieinſpector in Düſſeldorf, wo das Bild ſich früher befand, als überflüſſig ausgekratzt und durch etwas Wolkengrau erſetzt worden.

Bald darauf erhielt Rafael den Auftrag von Atalante Baglioni, die Grablegung Chriſti für die Franciscanerkirche zu Perugia zu malen, die jetzt die Zierde der Galleria Borgheſe zu Rom ausmacht. Vollendet ward dieſes Gemälde im Jahre 1507 zu Perugia, nachdem er zu dem in Florenz fertig gezeichneten Carton die umfaſſendſten Studien und Skizzen gemacht hatte, die zum großen Theil noch vorhanden ſind. Es iſt dies das erſte Werk Rafael's, in dem die Reſultate ſeines ſtrengen und tiefen Studiums des Leonardo und Michel Angelo bereits vollſtändig zu Tage treten, und ſich jene Kraft des Ausdrucks, jene Wahrheit der Stellungen und jene Schönheit der Formen offenbaren, wodurch der Meiſter ſich bald allen Zeitgenoſſen und Nachfolgern überlegen zeigen ſollte. Nur hier und da erinnert noch ein oder der andere Zug, z. B. die goldenen Ornamente der Gewänder, an die frühere, jugendliche Kunſtepoche. Die Figur des Heilandes, derjenigen in Michel Angelo's Gruppe der Pietà im St.-Peter zu

Rom nicht unähnlich, aber, wie Paſſavant mit Recht hervorhebt, ebenſo wie die auf jenem Sculpturwerk an einen weit ältern Typus der Chriſtusgeſtalt mahnend, hat noch etwas von der Trockenheit und Magerkeit der alten Schule an ſich; um ſo freier und bewunderungswürdiger ſind aber die beiden jungen Männer, welche den Leichnam tragen, behandelt. Quatremère de Quincy ſagt hierüber ſehr richtig: „Derjenige, der die Stufen zur Gruft rückwärts hinanſteigt, läßt den doppelten Ausdruck des moraliſchen Schmerzes und der phyſiſchen Anſtrengung ſehen, und es gibt nichts Nobleres und Anmuthvolleres als die Stellung des Jünglings, der den untern Theil der Leiche ſtützt. Den Schmerz der Jungfrau und der ſie unterſtützenden heiligen Frauen anlangend, ſo würde Rafael ſelbſt Ausdrucksvolleres nicht geſchaffen haben, wenn er nicht ſpäter das Bild der Kreuztragung, genannt lo Spasimo, gemacht hätte.“ Auch Joſeph von Arimathia und der klagende Johannes ſind herrliche Geſtalten, und ſicher wird man auch heute noch die Worte des Vaſari unterſchreiben, der, nachdem er, dreißig Jahre nach der Vollendung des Gemäldes, das an demſelben gerühmt, was heute noch faſt richtig iſt, daß es nämlich ſo friſch ausſähe, als wäre es eben erſt fertig geworden, begeiſtert ausruft: „Und in Wahrheit, wer den Fleiß, die Liebe, die Kunſt und die Grazie dieſes Werks betrachtet, hat alle Urſache, darüber zu erſtaunen, ſowol wegen des Ausdrucks in den Figuren als wegen der Schönheit

der Gewänder, und überhaupt wegen der außerordentlichen Vortrefflichkeit, welche es in allen Theilen an ſich trägt." Als Beiwerke zur Haupttafel malte Rafael in einem kleinern viereckigen Felde die halbe Figur des Gottvater, von Engeln umgeben, die noch in der Franciscanerkirche zu Perugia iſt, während die in der Altarſtaffel grau in grau ausgeführten theologiſchen Tugenden mit drei dazwiſchenſtehenden kleinen Genien in die Vaticaniſche Gemäldeſammlung kamen.

Abermals kehrte der Meiſter nach Florenz zurück, und es entſtand, vermuthlich bald nachher, die herrliche halb-lebensgroße Figur der heiligen Katharina von Alexandrien, jetzt in der Nationalgalerie zu London; die Ausführung dieſes von Desnoyers ungenügend geſtochenen Bildes iſt zwar leicht, aber überaus geiſtreich, der landſchaftliche Hintergrund blos ſkizzenhaft behandelt. Vielleicht gehören auch die beiden Jünglingsporträts aus dem Louvre in dieſe Epoche, gewiß aber die Madonna aus dem Hauſe Tempi, jetzt, vom König Ludwig I. von Baiern für 16000 Scudi angekauft, in der münchener Pinakothek; ferner die ſehr ſchöne, lebensgroße Madonna aus dem Hauſe Niccolini, ein 1508 gemaltes Kniestück, im Beſitz des Grafen Cowper zu Penſhanger in England. Hier iſt nur der Ausdruck des Kindes, welches im Schoſe der lieblichen Mutter auf einem Kiſſen reitet und ſeine linke Hand in ihr Mieder ſteckt, bis an die Grenze des Affectirten getrieben, was indeſſen in dieſer Periode bei Rafael öfters vorkommt,

wie z. B. in den Engeln des Frescobildes in San-S
zu Perugia und in der Madonna aus dem Hauſe
lonna zu Berlin. Außer dieſer letztern, die wol von
ſtammt, wären hier noch zu erwähnen: die Madonn
der Nelke, wovon das Original verloren gegangen z
ſcheint, die oft copirte Madonna mit dem ſchlafenden
kind, oder la vierge au linge in Paris, die Heilige F
mit dem Chriſtkind auf dem Lamm in Madrid, die
jardinière im Louvre, urſprünglich für einen ſiene
Edelmann gemalt, und die Madonna mit den beide
dern in der Eſterhazy-Galerie zu Wien.

Um dieſe Zeit machte Rafael die Bekanntſcha
Malers Baccio della Porta, der als Dominicaner
von S.-Marco Fra Bartolommeo genannt wurd
ſchloß innige Freundſchaft und ſtudirte viel mit demſ
Namentlich lernte er von ihm die großartigere Anord
der Gewänder, einen breitern Farbenauftrag und
ſchönere Behandlung der Carnation. Wie leicht ſic
junge Meiſter alles Neue aneignete, was ihm trefflich
das zeigt ſeine unvollendete Madonna del Baldacchino
im Pitti, aber urſprünglich für den Altar der Famili
in Sto.-Spirito zu Florenz beſtimmt; darin findet ſic
Weiſe des Fra Bartolommeo auf das treueſte nachge
ſodaß man ſogar hat behaupten wollen, das Gemälde ſei
haupt gar nicht von Rafael, ſondern von ſeinem Fre
dem Mönche. Dieſes aber dürfte doch nicht nachwe

ſein. Daß das Bild unvollendet blieb, hatte ſeinen Grund in Rafael's ſchneller Abreiſe nach Rom in der Mitte des Jahres 1508. Papſt Julius II., der bereits den größten Baumeiſter ſeiner Zeit, Donato Lazzari aus Urbino, genannt Bramante, ſowie den größten Bildhauer, Michel Angelo, in ſeine Dienſte genommen, wünſchte auch den größten Maler ſein zu nennen, und deshalb berief er Rafael nach Rom.

Rafael in Rom unter Papst Julius II.

(1508—1513.)

Wir haben geſehen, daß der Künſtler bisher die Er
fahrungen älterer und überhaupt anderer Meiſter für ſein
eigenes Streben ſorgfältig benutzt, ohne ſich dabei ſelb
aufzugeben und zu verleugnen, daß er jene auf das man
nichfaltigſte in ſich abgeſpiegelt und deshalb in den ver
ſchiedenſten techniſchen Umwandlungen ſich gezeigt hatt
Anfangs war er in die Richtung der umbriſchen Mal
mit größter Hingebung eingegangen, hatte in dieſer Period
allen ſeinen Madonnen, ſeinen Jeſuskindern, ſeinen Heil
gen einen wehmüthig-ſchmerzlich-ahnungsvollen Ausdru
verliehen, während er ſie, als es ſpäter dem praktiſchen
im Gegenwärtigen wurzelnden Sinne der Florentiner z
genügen galt, in heitern Familienſcenen voll naiver, ge
ſunder Lebensfreude darſtellte. Wol trug er auch damal

chon Größeres in ſich, wol wirkte er, wie Goethe ſagt, uch damals ſchon „mit immer gleicher und größerer eichtigkeit, mit einer Gemüths- und Thatkraft, die in ntſchiedenem Gleichgewicht ſtehen, mit einer Geniefülle, ie uns aus der erſten Quelle das friſcheſte Waſſer ent- egenſendet, während die vorausgehenden Meiſter den Jüng- ling eben doch nur bis an die Schwelle zu führen ver- mochten, wo er den Fuß allein nur noch aufzuheben brauchte, um in den Tempel zu treten, während weder Leonardo noch Michel Angelo während ihres langen Lebens, un- geachtet der höchſten Steigerung ihrer Talente, kaum je zu eigentlichem Behagen des Kunſtwirkens kamen, jener ſich, genau beſehen, wirklich müde gedacht und allzu ſehr am Techniſchen abgearbeitet, dieſer, ſtatt uns zu dem, was man ihm verdankte, noch Ueberſchwengliches im Plaſtiſchen zu hinterlaſſen, ſich die ſchönſten Jahre hindurch in Stein- brüchen nach Marmorblöcken abquälte, ſodaß zuletzt von allen beabſichtigten Heroen des Alten und Neuen Teſtaments nur der einzige Moſes fertig wurde, als Muſterbild deſſen, was hätte geſchehen ſollen und können“.

Schon in Florenz war Rafael unleugbar der größte Ma- ler ſeiner Zeit; allein erſt in Rom gewährten die aufs höchſte ſich ſteigernden Anſprüche eines kühnen und geiſtvollen Be- ſchützers dem unerſchöpflichen Reichthum ſeines Genius den unbegrenzten Spielraum, deſſen er bedurfte. Aus der pro- vinziellen Beſchränktheit des urbinatiſch-peruginiſch-florenti-

niſchen Geſichtskreiſes tritt der zu den höchſten Zielen berufene, jetzt eben in der Vollkraft ſeiner Naturanlagen ſtehende Mann in eine Stadt, die, wie ſie ſchon immer das Centrum des Weltlebens geweſen, damals gerade dieſen Beruf innerlich und äußerlich in der bedeutungsvollſten Weiſe zu bethätigen getrieben wurde. Volle Souveränetät dem Römiſchen Stuhle zu erobern, war des ungeſtümen Julius' II. raſtloſes Dichten und Trachten; aus der geiſtlichen Großmacht ſollte auch eine weltliche erſtehen, der theokratiſche Staat κατ' ἐξοχήν, und um dieſes Ziel zu erreichen, wurden alle Künſte in Bewegung geſetzt. Dieſer Geiſt war es, der St.-Peter's Dom auf den Ruinen einer mehr als tauſendjährigen Vergangenheit, als eine neue Schöpfung, als ein Symbol für die geiſtliche Gewalt, der alle übrigen menſchlichen Gewalten untergeordnet wären, ins Leben rief und die großartige Idee Nikolaus' V. wenigſtens theilweiſe verwirklichte, „nach welcher der Vaticaniſche Palaſt zu einer Art von päpſtlichen Stadt erweitert werden ſollte, ſodaß nicht blos der Papſt mit ſeinem Gefolge, ſondern auch die ganze hohe Geiſtlichkeit, alle geiſtlichen Aemter u. ſ. w. hinlänglichen Raum darin fänden, um ſo recht eigentlich den Mittelpunkt der ganzen Chriſtenheit zu bilden". Man kann ſich denken, welche unermeßlichen, welche in der That höchſten culturhiſtoriſchen Aufgaben durch einen ſolchen Geiſt der Kunſt geſtellt wurden, und wie ſehr ein Genie, gleich Rafael, dadurch angeregt werden mußte, dieſe welt-

geſchichtlichen Motive in ſich aufzunehmen und ſeine Kunſt hierdurch in ein neues Stadium der Entwickelung hinüberzuführen. „Die Größe der Aufgaben, an der die ſchwache und nicht durch angeſtrengte geiſtige Thätigkeit erſtarkte Begabung ſo leicht zu Grunde geht", ſagt Ernſt Guhl mit Recht, „iſt dem wahren und durch die Arbeit des Studiums innerlich begründeten Talente eine Lebensbedingung von ſolcher Wichtigkeit, wie ſie ihm durch nichts anderes erſetzt zu werden vermag." Kein Wunder alſo war es, daß auch Rafael's Kunſt erſt angeſichts der höchſten Anforderungen im Mittelpunkt aller wiſſenſchaftlichen und künſtleriſchen Beſtrebungen Italiens zu voller Reife gedieh. Von jetzt an dient ſie nicht mehr blos zum Ausdruck ſubjectiven Empfindungslebens, ſtiller, ſchwärmeriſcher Andacht oder der Verklärung und Potenzirung eines Sinnengenuſſes, ſondern der allumfaſſenden Idee der geeinigten Menſchheit. Seit Rafael in Rom iſt, fehlt faſt keiner ſeiner Compoſitionen mehr das dramatiſche Intereſſe der dargeſtellten Handlung; eine Kraft, die alles in Bewegung ſetzt, ein großer, alle Perſonen auf dem Gemälde vereinigender Zug, ein in die Augen ſpringender geiſtiger Mittelpunkt, „der Umſchwung der Dinge, die bewegende That iſt da faſt immer die Seele des Bildes; immer iſt es ein das Ganze formender Gedanke, der die Compoſition gleichſam zum Kryſtalliſiren bringt".

Rafael wurde zur Ausſchmückung der vaticaniſchen Prunkgemächer berufen, und die Art, wie er ſich dieſer

Aufgabe entledigte, indem er zunächſt in der Sala della Segnatura den Parnaß, die Disputa del S.-Sacramento, die Schule von Athen und etwa fünfzehn kleinere Bilder, Theologie, Poeſie, Philoſophie und Jurisprudenz darſtellend, ſchuf, brachten ihm den Namen des philoſophiſchen Malers ein, womit eben nur ſo viel bezeichnet ſein ſoll, daß er die Aufgabe der Malerei von jenem ſynoptiſchen Geſichtspunkt erfaßt hat, den Plato als den höchſten des menſchlichen Denkens hinſtellt.

Daß Rafael bei Conception der gedachten vaticaniſchen Freskenbilder die Hülfe von Gelehrten hier und da in Anſpruch genommen, geht aus einem Briefe deſſelben an den Dichter Lodovico Arioſto hervor, worin er den letztern um die in der Darſtellung der Theologie anzubringenden Perſönlichkeiten befragt. Die Hauptſache aber verdankte er jedenfalls immer allein ſeinem gewaltigen Genie, ſeinem intuitiven Takt, ſeinem eigenthümlich feinen Gefühl; denn von den ihm perſönlich beſonders naheſtehenden gelehrten Freunden, Caſtiglione, Bibiena, Bembo, befand ſich damals noch keiner in Rom. Man kann alſo füglich behaupten, daß Idée und Ausführung bei Ausſchmückung der Sala della Segnatura Rafael's Eigenthum ſind, auf das nur der Zeitgeiſt und die Atmoſphäre der damaligen römiſchen Curie ihren Einfluß geübt haben. Als eine „wohlangebrachte Huldigung zu Ehren der von Poggio und Salutato bis Bembo und Sadoleto im Vatican gangbaren Ideen", als ein „Wider-

ſchein der humaniſtiſchen Bildung am päpſtlichen Hofe", ſind in dieſem Zimmer „die Mittelpunkte unſers geiſtigen Daſeins, die Grundlagen der ſittlichen Bildung, die Wahrheit, die uns als Glauben geoffenbart wird, ſowie die andere, welche wir als Wiſſen durch eigene Kraft erringen, die Schönheit und das geordnete Recht, deren Genuß und Beſitz uns erſt zu wahren Menſchen ſtempelt, verkörpert und verherrlicht". Und gewiß wird die Art und Weiſe, wie der Künſtler dieſe ſchwere und große Aufgabe löſte, in alle Ewigkeit nicht minder bewundert werden, als wie dies von Papſt Julius II. geſchehen; auf dieſen brachte nämlich das Anſchauen der vollendeten Arbeit eine ſolche Wirkung hervor, daß er ſogleich beſchloß, alle ſeine Zimmer von Rafael ausmalen zu laſſen.

Manches, was gegen die frühere Genauigkeit und ſtrenge Stiliſtik Rafael'ſcher Gemälde im Parnaß und in der Schule von Athen ſich vielleicht wie eine gewiſſe Läſſigkeit der Behandlung ausnehmen mag, die theilweiſe Schwerfälligkeit der Geſtalten und Gewandmaſſen, die partielle Weichlichkeit des Vortrags, wird doch durch den überall vorwaltenden antiken Schönheitsſinn, deſſen Anwendung auf die Kunſt häufig der Stil überhaupt genannt wird, durch die breite, flüſſige, harmoniſche Manier der Malerei, die ſtets und bei allen Malern in demſelben Maße ſich zu ſteigern pflegt, als die Zeichnung willkürlicher und oberflächlicher wird, mehr als aufgewogen. Mit dieſen Fresken, kann man ſagen, ward Rafael erſt recht

eigentlich der Erfinder des maleriſchen Geſchmacks, und wenn ihn auch Michel Angelo ſpäter bei ſeinen Deckengemälden der Sixtiniſchen Kapelle in einem Punkte, d. h. in der Vereinfachung der Maſſen, noch überbot, ſo leiſtete der erſtere doch in der Eurhythmie, in den Uebergängen, in einer geiſtig belebten Pinſelführung, was dem letztern ſtets unerreichbar blieb. Unſtreitig aber iſt der mächtigſte Hebel dieſer neuen Manier, welche darauf berechnet war, theils die Arbeit zu beſchleunigen, theils die Geſammtwirkung zu verſtärken, in dem Ungeſtüm der Wünſche eines zwar dem Geiſte nach noch jugendlich feurigen, aber körperlich alternden Kirchenfürſten zu erkennen, deſſen Unternehmungen ſich immer mehr ausdehnten, je näher der Tod an ihn herantrat.

Ich muß auf eine ſpecielle Beſchreibung der einzelnen Stanzenbilder hier verzichten; ſie würde zu einer beſondern Monographie reichlichen Stoff bieten. Dagegen unternehme ich es, auf die ſehr verſchiedenen Deutungen in aller Kürze hinzuweiſen, welche namentlich die Disputa und die Schule von Athen erfahren haben.

Wenn neuerdings nach dem Vorgange Bellori's, der 1695 mit einer neuen Auslegung hervortrat, Paſſavant, Trendelenburg, Braun u. a., die viel frühern Erklärungen des Vaſari verwarfen, und alle mehr oder weniger dem modernen Gedanken Raum gaben, Papſt Julius II. habe in der Disputa die chriſtliche Theologie, in der Schule von Athen die heidniſche Philoſophie als zwei

vollendete Gegenſätze in Gemälden verewigen laſſen wollen, ſo muß ich dagegen dem Urtheil Hermann Grimm's vollſtändig beipflichten, daß man dieſen ſupponirten Gegenſatz in der Zeit Julius II. in ſolcher Schärfe noch unmöglich gefühlt haben kann, daß vielmehr die alten Vaſari'ſchen Auslegungen, die faſt 200 Jahre lang nach Entſtehung der Fresken noch die allgemein recipirte Meinung bildeten, dem Charakter der julianiſch-rafaeliſchen Zeit durchaus entſprechen, Vaſari zwar in einzelnen Deutungen, namentlich von Perſonen, fehlgegriffen, im großen und ganzen aber offenbar das Richtige getroffen hat.

Zunächſt haben die modernen Kritiker großen Anſtand an der Bezeichnung Disputa del S.-Sacramento genommen, dieſelbe geradezu unſinnig genannt und darauf hingewieſen, daß Rafael ſelbſt über die allegoriſche Figur der Theologie, die ſich oberhalb der Disputa befindet, die weit bezeichnendere Aufſchrift „Rerum divinarum notitia", Erkenntniß der göttlichen Dinge, geſetzt habe. Vaſari aber gibt einen Namen der Disputa überhaupt gar nicht, ſondern ſagt nur, daß Rafael „einen Himmel mit Chriſtus und der Heiligen Jungfrau, Johannes dem Täufer, den Apoſteln, den Evangeliſten und Märtyrern auf dem Gewölke, ſowie mit Gottvater gemalt habe, der auf alle den Heiligen Geiſt herabſendet, beſonders aber auch eine unendliche Zahl von Heiligen, welche unten die Meſſe ſchreiben und über die auf dem Altar ſtehende Hoſtie verſchiedene Mei-

nungen ausſprechen (disputano)". Daß die Benennung „Disputa" zu Vaſari's Zeiten für ſolche Darſtellungen ganz gebräuchlich geweſen, beweiſt Grimm aus einer andern Stelle deſſelben Autors, wo er von lebenden Bildern berichtet, welche eine Künſtlergeſellſchaft in Florenz arrangirte, und unter denen auch eine Disputa der Philoſophie über die Dreieinigkeit mit geöffnetem Himmel und Engelchören vorkommt. Wenn nun behauptet wird, es ſei unmöglich, daß die in dem Bilde ſprechend ausgedrückte Aufgeregtheit der verſammelten Menge nur von einem ſolchen Streite herrühre, es müſſe etwas weit Höheres, die ganze Geſchichte der katholiſchen Kirche müſſe ſymboliſch darin ausgedrückt ſein, auf dieſe Weiſe aber aus dem Gemälde „ein theologiſches Syſtem, gleichſam die verkörperte Idee des Katholicismus" gemacht worden iſt, ſo liegt hierin ſicherlich ein Irrthum, zu dem man hauptſächlich auch durch die Schlußfolgerung gelangt zu ſein ſcheint: weil die drei andern Wandbilder deſſelben Zimmers ihrer Idee nach Philoſophie, Poeſie und Jurisprudenz darſtellen, ſo fällt der Disputa wie von ſelbſt die Repräſentation der Theologie zu. Man nahm, wie Grimm ſagt, an, „der Papſt habe das höhere geiſtige Daſein der menſchlichen Natur in jene vier Strömungen zerlegt und als ein Ganzes in dieſem Gemach ausdrücken wollen, und da es natürlich erſchien, daß ein ſolcher, auf Befehl des Oberhauptes der Chriſtenheit aufgenommener Gedanke bei

ſeiner Ausführung nicht dem einſamen Gutdünken eines unſtudirten jungen Malers überlaſſen bleiben durfte, ſo glaubte man, weitergehend, den Einfluß der erſten in Rom befindlichen geiſtigen Autoritäten bei Schaffung der Gemälde vorausſetzen zu müſſen".

Demgemäß will man jetzt außer den Perſonen, die aus ähnlichen Darſtellungen oder aus den auf das Bild ſelbſt geſchriebenen Namen, wie einige Päpſte, Kirchenväter, Dante und Savonarola, zu erkennen ſind, beſtimmte Perſönlichkeiten, Heiden, Juden, Ketzer, Repräſentanten aller chriſtlichen Nationen Europas auf dem Bilde mit größerer oder geringerer Sicherheit entdeckt haben, wovon Vaſari nichts weiß, und wozu man durch keinerlei Mittheilung anderer Autoren aus dem 16. und 17. Jahrhundert berechtigt wird. Und doch ſchrieb Vaſari ſein Werk auf directe Anregung des unter dem jungen Cardinal Farneſe zuſammengetretenen Cirkels vereinter künſtleriſcher und wiſſenſchaftlicher Celebritäten, ſicher nicht, ohne daß gründliche Beſprechungen über die Art und Weiſe der Abfaſſung deſſelben vorhergegangen wären; auch hat ſein Buch noch vor ſeinem Tode eine zweite Auflage erlebt, in der jedoch das Leben Rafael's von ihm blos mit ganz geringen Zuſätzen verſehen worden iſt. Wenn er daher auch zweifelsohne in Einzelheiten geirrt hat, über die man längſt einig geworden, grobe Verſtöße gegen die Wahrheit wird man ihm in der Biographie ſeines großen Zeitgenoſſen immer nur auf Grund der vollwich-

tigſten Argumente imputiren dürfen. Was nimmt man überdies dem ideellen Gehalte der Disputa von ſeinem Werthe, wenn man in dem Bilde nicht ein vollendet katholiſch-theologiſches Syſtem, nicht die Theologie im Laufe ihrer wiſſenſchaftlichen Entwickelung, deren Darſtellung ohnehin über die der bildenden Kunſt gezogenen Grenzen hinausginge, erkennt, ſondern wenn man, der Auslegung Vaſari's treu bleibend, mit Springer und Grimm annimmt, daß das Gemälde den Moment ſchildere, wo das Gewölk reißt, die überirdiſche Glorie des geoffenbarten Gottes, die alles weitere Disputiren unnütz macht, durchbricht, und auch das ſinnliche Zeichen ſeiner Gegenwart, die Euchariſtie, auf Erden prangt, wo ſich mit einem Worte der in allen Bewegungen der figurenreichen Verſammlung aufs deutlichſte ausgeprägte Uebergang vom Suchen zum Schauen der Wahrheit vollzieht? Was braucht es dieſer Erklärung gegenüber der Annahme eines noch tiefern, noch bedeutſamern oder gelehrtern Inhalts, der überdies dem claſſiſchen Idealismus, als deren höchſter Vertreter in den chriſtlichen Jahrhunderten Rafael daſteht, nicht entſprechen würde? Iſt ja doch dieſer wahre künſtleriſche Idealismus nichts weniger als inhaltlos, „er läßt nur alles ſtoffliche Intereſſe als ſolches zurücktreten und verkörpert den ganzen Ideengehalt in durchſichtiger Form, neben und außerhalb welcher nichts mehr am Kunſtwerke beſteht, weil alles in ihr aufgegangen". Selbſt bei hiſto-

rischen Darstellungen schwindet ihm alles von außen Hereingetragene und nur äußerlich Bedeutsame; „er hält allein das allgemein Menschliche, das Ewige fest und löst so den psychologischen Kern von den geschichtlichen Umhüllungen ab". Mögen daher die Gestalten auf der Disputa zum Theil immerhin namenlose sein, sie sind darum erst recht „ewig gültige, unmittelbar verständliche Typen der dunkeln Ahnung und hingebenden Begeisterung, der zurückhaltenden Forschung und des unbedingten Glaubens, welche stets wahr bleiben werden, so lange der Geist nach der Erkenntniß des Göttlichen strebt".

Gewiß, der durchgehende, alle Personen des Bildes vereinigende große Zug der Begeisterung ist und bleibt ein ungleich wichtigeres Moment für dessen Interpretation, als die Deutung der einzelnen kirchengeschichtlichen Gestalten; die höchste poetische Schönheit der Conception wird für alle Zeiten in der wunderbaren Art liegen, wie der Künstler den Augenblick der Ueberraschung, die plötzliche Einwirkung des sich aufthuenden himmlischen Glanzes auf das individuell mannichfaltigste und doch zugleich mit Wahrung der höchsten Einheit darzustellen gewußt hat.

Mit dieser Erklärung stimmt endlich auch die Unterschrift eines alten Stiches der Disputa von Giulio Romano's Schüler, Giorgio Ghisi, aus dem Jahre 1552 überein. Sie lautet verdeutscht: „Die vornehmsten Männer der heiligen Kirche loben und beten die Heilige Dreieinigkeit und die von den Be-

wohnern des Himmels umgebene Majeſtät Gottes an. Wen ſollte ihr Beiſpiel nicht zur Frömmigkeit anregen?" Grimm ſetzt hier mit ſeiner Kritik die Bemerkung hinzu: „Dieſe Worte widerſprechen denen Vaſari's nicht. Vaſari theilt den Inhalt des Gemäldes nur zur Hälfte mit; er ſagt, was geſchieht, die Unterſchrift des Stiches fügt hinzu, wie es geſchieht; was bei Vaſari ein Zuſtand war, wird nun zu einer Handlung. Es ſind die Männer der Kirche, welche über die Dreieinigkeit verſchiedene Meinungen hegen, die dann aber durch die Erſcheinung der Dreieinigkeit ſelbſt ihrem Streite entrückt werden und durch eine höhere Gewalt als die menſchlicher Logik zu dem ſie alle vereinigenden Reſultate gelangen."

Auch für die allgemeine Richtigkeit der Vaſari'ſchen Auslegung der Schule von Athen der modernen gegenüber hat Grimm alle Gründe fleißig und ſcharfſinnig zuſammengetragen. Vaſari ſagt, das Bild ſtelle „una storia" dar, „quando i teologi accordano la filosofia e l'astrologia con la teologia"; auch hier gebraucht er wieder das Wort „disputano"; die Weiſen der Welt, Ariſtoteles mit der Ethika, Plato mit dem Timäus in der Hand, Diogenes, auf den Stufen liegend, unten rechts der junge Herzog von Mantua, Rafael ſelbſt und Bramante, Zoroaſter mit den Kugeln, unter den übrigen Evangeliſten der ſchreibende Matthäus, der die aſtrologiſchen Figuren auf der von einem Engel gehaltenen Tafel auslegt, werden von ihm beſonders bezeichnet. Dagegen lautet

die Erklärung Giorgio Ghisi's, der 1552 auch die Schule von Athen gestochen, verdeutscht also: „Paulus, zu Athen durch etliche Epikuräer und Stoiker in den Areopag geführt und mitten darauf stehend, erblickt den Altar mit der Inschrift «Dem unbekannten Gott» und erklärt, wer dieser unbekannte Gott sei. Er greift den Götzendienst tadelnd an, gibt den Rath, in sich zu gehen und verkündet das Jüngste Gericht und die Auferstehung Christi."

Diese Deutung hat außerordentlich viel für sich, obwol es freilich auffällt, daß Vasari sie nicht wenigstens in der zweiten Ausgabe seines Werks berücksichtigt hat; denn daß er den Ghisi'schen Stich gar nicht gekannt haben sollte, läßt sich doch kaum annehmen. Bleibt man bei Plato und Aristoteles stehen, so sind sie als die Repräsentanten zweier sich selbst in der Kirche noch bekämpfenden Richtungen eines althergebrachten scholastischen Gegensatzes, zu betrachten. Weit prägnanter aber tritt die eigentliche Bedeutung, wie sie Vasari selbst auslegt, hervor, wenn wir uns den Heidenapostel Paulus neben Aristoteles dargestellt denken, d. h. neben dem griechischen Philosophen, der in der Geschichte der katholischen Theologie des scholastischen Zeitalters, namentlich seit dem 13. Jahrhundert durch lateinische Uebersetzungen und durch Benutzung der arabischen Aristoteliker, z. B. des Averrhoes, allgemein wieder zugänglich gemacht, eine so große Rolle spielt, und dessen Metaphysik sogar neben dem kirchlichen Dogma als der zweite, die

Scholaſtik beherrſchende Factor auftritt. Paulus neben Ariſtoteles geſtellt, bedeutet alſo recht eigentlich den Contac des Chriſtenthums mit der alten Philoſophie. Schon 1524 ſtach Agoſtino Venetiano, ein Schüler Marc Anton's, die Geſtalten der von Vaſari als Evangeliſten bezeichneten Gruppe vorn links allein, und man erkennt aus der Schrift auf den Blättern des Buchs, in das der von Vaſari „Matthäus" genannte Evangeliſt ſchreibt daß der Stecher nicht dieſen, ſondern den Lukas ſich gedacht habe. Hält man an Paulus feſt, ſo hat dieſe Deutung offenbar ſehr viel für ſich, denn obwol die griechiſchen Worte, die Agoſtino in das Buch ſowie auf die Tafel des vor dem Evangeliſten knienden Engels ſetzte, dem Evangelium des Lukas entlehnt ſind (11, 27 und 1, 42) und auf den hier dargeſtellten Vorgang keinen directen Bezug haben, vielmehr das Lob der Heiligen Jungfrau enthalten, ſo war doch Lukas der Begleiter des Paulus auf der Reiſe nach Athen und hat ſelbſt in der Apoſtelgeſchichte (17, 18) den Auftritt beſchrieben, den wir hier vor uns ſehen. Auf Matthäus verfiel man wol blos deswegen, weil er als der einzige Evangeliſt, der die Erzählung von den Weiſen aus dem Morgenlande bringt (Matth. 2, 1—12), eine Verbindung mit Zoroaſter und den Aſtrologen herzuſtellen ſchien. Die Neuern nun, die von einer Zuſammenſtellung der Evangeliſten mit den heidniſchen Philoſophen überhaupt nichts wiſſen wollen

ſondern in dem Gemälde vielmehr eine ſogar chronologiſch genaue Geſchichte der alten Philoſophie, der chriſtlichen Theologie auf der Disputa gegenüber, dargeſtellt ſehen, machen den Lukas zum Pythagoras, den vor ihm knienden Engel zu deſſen Sohne, einen andern der Evangeliſten zum Herakleitos, den an der Säule leſenden Mann zum Epikur u. ſ. w. Hierin aber liegt erſtlich ein offenbares Verkennen des Zeitalters, in dem das Bild entſtanden, und zweitens auch eine Herabſetzung der in der That erhabenen künſtleriſchen Idee, die es beſeelt.

Man ſtand, wie Grimm betont, damals noch nicht ſo hoch über den Dingen, um die helleniſche Philoſophie als ein abgeſchloſſenes Moment der geiſtigen Entwickelung der Menſchheit aufzufaſſen. „Die Werke der griechiſchen Philoſophen waren zu Rafael's Zeit tief in die Quellen der chriſtlichen Gelehrſamkeit hineingefloßen; Platoniker und Ariſtoteliker bekämpften ſich damals noch, wie ſie es Jahrhunderte lang gethan; aber alles, was während dieſer Jahrhunderte über den großen Widerſpruch gedacht und geſchrieben worden war, bildete, zu einem Ganzen mit den Lehren der beiden großen Griechen verflochten, keinen durch klare Grenzen von der chriſtlichen Theologie geſchiedenen Gegenſatz, ſondern gehörte ihr an, ohne daß das eine des andern hätte entrathen können.“ Noch hatte die mehr als dreißig Jahre ſpäter erſt in Italien einbrechende deutſche Reformation ihre rückwirkende

Kraft auf die Läuterung und den Abſchluß ſelbſt des katholiſch-chriſtlichen Bewußtſeins nicht geäußert. Sogar von der damaligen praktiſchen Aſtrologie war Papſt Julius II. noch ſtark beeinflußt. Vaſari wird alſo doch wol, auch wenn er ſich in Plato und Matthäus geirrt hat, und ſtatt dieſer Paulus und Lukas angenommen werden müßten, mit ſeiner Vereinigung der Philoſophie, Aſtrologie und Theologie ſo unrecht nicht gehabt haben. Denn endlich, was wäre der leitende große Gedanke in der ganzen Darſtellung, wenn Rafael uns nur eine antike Gelehrtenparade vor die Augen geführt hätte? Was ginge dann auf dem Bilde vor? Woher käme die augenſcheinlich mächtige Bewegung, von der alle Geſtalten des Gemäldes ſich ergriffen zeigen? Welche Bedeutung hätten dann die vielen Figuren, Kinder und Leute jeden Alters, die offenbar keine griechiſchen Philoſophen ſind? Immer muß man bei Vaſari's Erklärung ſtehen bleiben, daß vorn links die Evangeliſten, rechts die Aſtrologen, dazwiſchen die griechiſchen Philoſophen dargeſtellt ſind, alle mit der Erſcheinung Chriſti beſchäftigt, um ſymboliſch die Berührung des Chriſtenthums mit der antiken Philoſophie und Aſtrologie zu zeigen; dieſe Deutung allein iſt es, welche dem Bilde Leben und Charakter verleiht. „Die Aſtrologen haben das gefunden, was der Welt zum Heil gereichen wird, und ihre Tafeln hinübergeſandt zu den Evangeliſten, welche, die Figuren jener in Gedanken und Thatſachen

übertragend, ſchreiben, was alle die Umſtehenden mit noch höherer Freude erfüllt. Die Abfaſſung und Verbreitung der Evangelien, als göttlicher Schriften, welche die Erſcheinung Chriſti ſchildern, ſollte hier dargeſtellt werden; deshalb Männer, Kinder, alt und jung, und ſelbſt eine Frau in dem Volke, das ſich von der linken Seite her mit den Bewegungen gläubiger Sehnſucht herandrängt. Und nun die griechiſchen Philoſophen! Wir ſehen den Eindruck, den die neue Lehre auf ſie macht. Einer iſt in tiefes Sinnen verſunken, der andere ſchreibt nach, ein dritter winkt aus der Ferne die Freunde herbei, während die meiſten in hingebender Aufmerkſamkeit verharren. Nur durch dieſe Erklärung kommt mit Einem Schlage Leben in die Maſſe und wird die Bewegung, Aufregung derſelben erklärt."

So viel zur Erklärung der beiden Hauptgemälde. — Noch bleibt mir übrig, auf die enorm ſchnellen Fortſchritte aufmerkſam zu machen, die Rafael während der Arbeit an den Bildern in der Sala della Segnatura bethätigte. Der Parnaß, freilich auf einer ſehr ungünſtigen Wandfläche, in die ein Fenſter hineingreift, gemalt, verräth noch am meiſten von des Künſtlers „mehr graziöſer und etwas magerer" florentiniſcher Manier; die Figur des Apollo iſt geradezu verfehlt, und die verſchiedenen Gruppen erſcheinen in der That nur durch äußerliches Arrangement, nicht durch ein dramatiſches Moment vereinigt, ſo ſchön auch die einzelnen Geſtalten an ſich

gemalt ſind und ſelbſt das pſychologiſche Moment in ihnen hervorgehoben iſt. Auch bei der Darſtellung der Disputa offenbart ſich noch hier und da ein Mangel an rechter Freiheit, wenn auch gerade hier die etwas alterthümliche, feierliche Weiſe der Ausführung nach dem Vorbild der florentiner Schule des 15. Jahrhunderts eher wohlthuend als abſtoßend wirkt. Allein ſchon an dieſem Bilde ſelbſt zeigt ſich die Spur der raſch gewonnenen größern Uebung; der untere Theil zur Rechten bedurfte ſchon weit weniger der ſpätern Nachhülfe von Schraffirungen mit Temperafarben, als dies ſonſt nöthig wurde. Merkwürdig iſt das Gemälde namentlich auch wegen ſeiner architektoniſchen Dispoſition, die Viſcher (Aeſthetik, III, 3, 618) kurz und treffend alſo beſchreibt: „Auf der Erde zu den zwei Seiten des Altars ein ſymmetriſches Gegenüber von Kirchenlehrern nebſt Laien, im ganzen einen nach oben gebogenen Kreisabſchnitt vorſtellend, da ſich die Enden etwas abwärts ziehen; in der Luft der feierliche Kreis ſitzender Erzväter, Apoſtel, Heiliger, an den Enden etwas aufwärts gezogen, das ſymmetriſche Gegenbild des untern. Auch dieſer Kreisausſchnitt beſteht übrigens aus zwei ſymmetriſchen Hälften, denn in der Mitte iſt er durch einige Wolken getrennt, in welchen, ſelbſt wieder ſymmetriſch, vier Engelknaben ſchweben. Darüber erſcheint Chriſtus mit Maria und Johannes zur Seite, über dieſem Gottvater auf dem Glorienbogen: der pyramidale Abſchluß, deſſen Baſis die zwei

untern Geſtaltenkreiſe bilden. Dieſer Abſchluß bildet ebenfalls wieder eine ſymmetriſche Gruppe, und überdies ſchweben zur Seite Gottes des Vaters, in Umriß und Farbe leicht gehalten, daher die Pyramidalform des Gipfels nicht aufhebend, wieder je drei Engel. Die zwei großen Figurengruppen, Erde und Himmel, ſind ſymboliſch vermittelt durch die Strahlen, welche von der Geſtalt des Heiligen Geiſtes, der Taube, die unter der Figur Chriſti ſchwebt, auf die Hoſtie niederſchießen, die auf dem Altar ſich befindet. Man ſieht nicht leicht eine mehr geometriſche Anordnung, aber auch nicht leicht innerhalb derſelben einen ſolchen Triumph über das ſtarre architektoniſche Geſetz durch wunderbare Großheit in den Geſtalten, Individualität, natürliche Leichtigkeit und Abwechſelung in den Bewegungen."

Chriſtliche Maler und Kunſtkenner, vor allen Friedrich v. Schlegel, hierin dem Urtheil des alten Lanzi folgend, haben das Bild für die höchſte Blüte der chriſtlichen Malerei überhaupt ausgegeben, während ſchon der Engländer Roscoe im Leben Leo's X., und nach ihm viele andere der letzten Arbeit Rafael's, der Transfiguration, dieſen erſten Preis zuerkannt wiſſen wollen. Den Grund ſolcher Verſchiedenheit des Urtheils hat der gelehrteſte Interpret der Disputa, Prof. Braun zu Bonn, in ſeiner bei Gelegenheit der Herausgabe des bekannten Keller'ſchen Stichs verfaßten beredten Schrift „Raffael's Disputa" (S. 152—154) mit Recht darin gefunden, daß der in der

Mitte zweier Kunſtperioden ſtehende Meiſter in der Disputa die eine, d. h. die naive mit ihren ſtrengen, ja magern Formen und ſcharfen Umriſſen, abgeſchloſſen und in der Transfiguration die andere, d. h. die der modernen Kunſt näherſtehende Behandlung in Farbe, Gruppirung und Methode des Ausdrucks angefangen hat, dieſe beiden Richtungen aber bis auf unſere Zeit — man denke nur an Overbeck und Kaulbach, an Schlegel und Goethe — ihre antagoniſtiſchen Vertreter finden. Rein techniſch betrachtet, wird man freilich kaum umhin können, einen ſehr bedeutenden Fortſchritt in der trotz Vaſari's Angabe unbedingt nach der Disputa gemalten Schule von Athen zu erkennen, an welchem letztern Bilde namentlich auch die Eigenthümlichkeit hervorgehoben zu werden verdient, daß es unter allen Stanzengemälden Rafael's als das einzige daſteht, welches ganz mythenlos iſt, da der Meiſter doch ſonſt, als echtes Kind des Mittelalters, das voller Transſcendenz und Wunderglauben war, noch keinen geſchichtlichen Stoff ohne mithelfende Beimiſchung einer überirdiſchen Erſcheinung darzuſtellen gewagt hat und dadurch öfters ſelbſt zu einer auf Mythe und Geſchichte zu gleicher Zeit fußenden Hypermotivirung veranlaßt worden iſt, wie z. B. bei dem ſpäter noch näher zu erwähnenden Attila, der durch das Motiv der Beredſamkeit des Papſtes und durch die himmliſche Erſcheinung der beiden Apoſtelfürſten zur Umkehr bewogen wird, aber, da er auf dem Bilde nur nach den

Apoſteln hinſieht, das erſte, hiſtoriſche Motiv, die Beredſamkeit des Papſtes, dem Wundermotiv gegenüber, als überflüſſig anzeigt. Bei der Schule von Athen jedoch hat ſich der Künſtler mit ſeiner urſprünglichen Stoffwelt aus jener Transſcendenz bereits völlig herausgerungen. Namentlich bewunderungswerth erſcheint auf dem Gemälde die Behandlung des antiken Coſtüms, in der Rafael ſich früher noch gar nicht zu üben Gelegenheit gehabt; trotzdem verräth er hier ein Geſchick und eine Freiheit in der Wiedergabe des antiken Sinnes, wie ſie ſelbſt die bei weitem ausgebreitetere Kenntniß der Modernen noch nicht übertroffen hat. Ueberdies macht ſich auf dieſem Bilde auch ſchon der Einfluß ſeines großen Nebenbuhlers Michel Angelo ſehr kenntlich, wie auch Papſt Julius II. dies ſcharfſinnig ſofort erkannte, indem er 1512 zu Sebaſtiano del Piombo ſagte: „Guarde l'opera di Rafaele, che come vide le opere di Michelagnolo, subito lasciò la maniera del Perosino, e quanto più poteva si accostava a quella di Michelagnolo.“ (Man betrachte nur die Arbeiten Rafael's — vor allen alſo die Fresken in der Camera della Segnatura —, ſobald er die Schöpfungen Michel Angelo's erblickt, hat er die Manier Perugino's verlaſſen und ſich, ſoviel er nur irgend konnte, der des Michel Angelo zugewandt.)

Ehe Rafael nach Rom kam, hatte er blos den Carton Michel Angelo's zur Schlacht mit den Piſanern geſehen,

in eine nähere Verbindung mit ihm war er in Florenz ſicher nicht getreten, denn Michel Angelo hatte ſich ſowol über Perugino als über Francia verächtlich ausgeſprochen und Rafael dadurch gewiß nicht beſonders zu ſich herangezogen. Allerdings waren die anatomiſchen Studien Michel Angelo's wie die noch frühern des Leonardo da Vinci nicht ohne Einwirkung auf die Zeichnung des jüngern Meiſters geblieben, allein erſt nachdem er die zur Hälfte vollendeten Deckengemälde der Sixtina geſehen, die der Papſt am Chriſttage 1512, da die Malergerüſte noch ſtanden, zuerſt in Augenſchein nahm, ward er von dem mächtigen Eindruck ſo ergriffen, daß von da ab ſeine Kunſt einen völligen Umſchwung erfuhr: „Aus den Titaninnen des Michel Angelo, den Sibyllen, gingen die elfenartigen Genien Rafael's, die vier reizenden Frauengeſtalten der Decke (in der Stanza della Segnatura), Poeſie, Gerechtigkeit, Religion und Philoſophie, hervor, beides die ſchönſten Abbilder idealer Weiblichkeit, die je gemalt worden ſind; aus den Propheten des einen die Evangeliſten auf der Schule von Athen des andern, beides individuelle Erſcheinungen, ohne die alten Mittel, Ehrfurcht zu erregen, hervorgebracht, aber mit einer großartig einfachen Wahrheit hingeſtellt, die viel tiefer auf den Geiſt des Betrachtenden einwirkt, als irgendetwas von den frühern Meiſtern Geſchaffenes, das Abendmahl Leonardo's ausgenommen, welches aber, fernab in Mailand, ſeine Wirkung nicht ſo äußern konnte. Parnaß und Disputa

ſind noch im alten Stil gearbeitet, die Schule von Athen iſt die Frucht des Abfalls von Perugino und der Hingabe an Michel Angelo.“

Daß dieſes Urtheil Grimm's die Wahrheit enthalte, geht nicht nur aus den viel commentirten und im Grunde doch völlig unverfänglichen Worten des Vaſari hervor: „per le cose vedute di Michelagnolo, migliorò ed ingrandì fuor di modo la maniera e diedele più maestà“, ſondern auch die ganze Bildungsgeſchichte Rafael's beſtätigt daſſelbe. Ihm nur war es gegeben, von andern Meiſtern fortdauernd zu lernen, ohne den zauberiſchen Duft ſeiner eigenen Originalität abzuſtreifen; ſelbſt ſeinen ausgeprägteſten Antipoden, den Maler des unruhvollen Affects, durfte der Maler idealer Lieblichkeit und Schönheit ungeſtraft nachahmen. Aber freilich, in welcher Weiſe geſchah dies? Nicht Gedanken noch Formen, nicht Stil noch Gruppirungen entlehnte Rafael von Michel Angelo, ſondern er drang ſofort in das eigentliche Myſterium des dem ſeinigen entgegengeſetzten Genius ein, und indem er ihm die Quinteſſenz ſeiner Kunſt, d. h. dasjenige, was ihn bei allem oft zu Tage tretenden Mangel an künſtleriſcher Beſonnenheit dennoch über das Gemeine und Gewöhnliche ſo mächtig erhob, mit ſicherm Blicke abſah, that er nach Quatremère's ſchönem Ausdruck nichts, als vom Feuer die Wärme zu leihen, ohne dem Herde, der ſie erzeugt, das mindeſte zu rauben. Jene Worte Vaſari's ent-

halten alſo nichts weniger als eine Herabſetzung Rafael's gegen Michel Angelo; ſie ſagen nur, worin jeder unbefangene Beurtheiler beider einſtimmen muß, daß ſich in Michel Angelo zuerſt die himmliſche Flamme herabſenkte, an der Rafael ſich dann ſeinerſeits entzündete, um zur Vollendung zu gelangen; ſie widerſprechen durchaus nicht der weitern Folgerung, daß, wenn man zugibt, Rafael habe von Michel Angelo gelernt, damit ſogar ein entſchiedener Vorzug des erſtern vor dem letztern, nämlich der des Univerſalismus ſeiner Kunſt, anerkannt wird. Ueberragt Michel Angelo den Rafael in der freien und kühnen Selbſtändigkeit dem traditionell Ueberkommenen gegenüber um ein Bedeutendes, ſo entbehrte er dafür die Fähigkeit, ſeinen originalen Vorzügen irgendwelche Eigenſchaft, die andere Meiſter vor ihm voraus hatten, durch glückliche Nachahmung hinzuzuſetzen; immer blieb er, trotz aller Rafaels neben ihm, der, der er war, und ſelbſt die von ihm ſo hoch verehrte Antike vermochte er in ihrer ſtillen Größe nicht zu erreichen, wogegen Rafael infolge einer Aneignungsgabe ohnegleichen alle maleriſchen Eigenſchaften nach und nach in ſich vereinigte, die in ihrer Totalität erſt die Kunſt vollſtändig ausmachen. Gewiß hat Vaſari recht, zu behaupten, daß er dem Michel Angelo in der ſpeciellen Kunſt des Nackten niemals gleichgekommen; allein ebenſo wahr iſt, was derſelbe Vaſari etwas weiter unten anführt, daß nämlich Rafael aus den verſchiedenſten Vor-

Zügen der einzelnen hervorragenden Meiſter eine einzige Manier geſchaffen habe, die ſtets als ſein Eigenthum gelten und die man immer aufs höchſte bewundern werde. Da haben wir die volle Anerkennung des Univerſalismus von Rafael's Kunſt.

Was wir von dem perſönlichen Verhältniß beider Meiſter wiſſen, iſt unklar und von zweifelhaftem Werth. Jedenfalls darf man bei Prüfung der vorhandenen Berichte nicht vergeſſen, daß Ausſprüche großer Männer über ihresgleichen, auch wenn ſie hart lauten, nicht die Bedeutung der trivialen Schimpfereien haben können, mit denen mittelmäßige Geiſter ſich den Rang untereinander ſtreitig machen. Hat Michel Angelo einmal im Aerger über die zwiſchen ihm und Papſt Julius II. eingetretenen Mißhelligkeiten, deren Entſtehung er dem Neid des Bramante und Rafael zur Laſt legte, von letzterm geſchrieben: „Was der von der Kunſt wußte, wußte er durch mich", ſo liegt ſelbſt in dieſer bittern Aeußerung kein Beweis dafür, daß er das Genie ſeines Nebenbuhlers etwa verkannt, oder gar im Gefühl eigener Schwäche neidiſch auf ihn geblickt habe und hierdurch in eine feindſelige Stimmung gegen ihn gerathen ſei. Hermann Grimm hat gewiß recht, darauf aufmerkſam zu machen, daß man ſich vor allem hüten müſſe, den Streit der Anhänger und den Haß, mit dem dieſe ſich verfolgten, als Maßſtab der zwiſchen beiden großen Männern herrſchenden gegenſeitigen Geſinnungen

anzunehmen. Sicher gehört die bekannte Anekdote des Giovanni Paolo Lomazzo, wonach Michel Angelo einſt, da er Rafael, von vielen Schülern umgeben, begegnete, demſelben zugerufen: „Ihr geht ja mit großem Gefolge, gleich einem Profoſen!“ und Rafael darauf geantwortet haben ſoll: „Und Ihr geht allein, gleich einem Scharfrichter!“ in das Gebiet der Klatſchereien, wie kleine Geiſter ſie den Großen dieſer Erde ſtets nachzuſagen lieben. Dagegen unterliegt es keinem Zweifel, daß der liebenswürdige und allbeliebte Rafael, zu dem die Muſen kamen, ohne daß er ſie rief, deſſen Leben in harmoniſcher Ruhe dahinfloß, wie ein breiter klarer Strom, und der einſame, ſtörrige, gewaltige Michel Angelo, deſſen Daſein einem titanenhaften Ringen glich, und der alles in Kampf und Streit erſt erobern mußte, — daß beide ſo verſchieden gearteten Männer ſich kannten, verſtanden und verehrten, auch wenn ſie ſich nicht gerade perſönlich liebten.

Sehr bezeichnend und rührend erſcheint es, daß es gerade ein Schüler und Freund des letztern, daß es Vaſari ſein mußte, der dem erſtern ein Lob zu ſpenden berufen war, welches in gleich hohem Maße eben nur Rafael allein gebührt. Er iſt es, der uns von dem eigenthümlichen, ja einzig daſtehenden Reiz der Perſönlichkeit Rafael's zuerſt ein treues Bild entworfen, der zuerſt Rafael's Oberherrſchaft über alle gleichzeitigen Künſtler nicht zumeiſt ſeiner Meiſterſchaft oder ſeiner Lebensklugheit, ſondern vielmehr dem Genius ſeiner

ſchönen Natur zuſchreibt. „Ich halte", ſagt Vaſari, „unter ſeinen ſeltenen Gaben eine für ſo wunderbar, daß ſie mich in Staunen verſetzt; die nämlich, daß der Himmel ihm Kraft verlieh, in unſerm Kreiſe zu erwecken, was wider die Natur der Maler ſtreitet; denn alle, nicht nur die geringen, ſondern auch die, welche den Anſpruch machen, groß zu ſein (wie die Kunſt deren unzählige hervorbringt), waren einig, ſobald ſie in Geſellſchaft Rafael's arbeiteten. Jede üble Laune ſchwand, wenn ſie ihn ſahen, jeder niedrige, gemeine Gedanke war aus ihrer Seele verſcheucht. Eine ſolche Uebereinſtimmung herrſchte zu keiner Zeit, als in der ſeinigen. Das kam daher, daß ſie durch ſeine Freundlichkeit, durch ſeine Kunſt und mehr noch durch die Macht ſeiner ſchönen Natur (ma più dal genio della sua buona natura) ſich überwunden fühlten.

Dies iſt in weiterer Ausführung ganz daſſelbe, was Vaſari gleich am Anfang ſeiner Rafaelbiographie ſo kurz und ſchön mit den Worten ausſpricht: „La natura quando vinta dall' arte per mano di Michelagnolo Buonarroti volle in Raffaello esser vinta dall' arte e dai costumi insieme." (Nachdem die Natur von der Kunſt durch die Hand des Michel Angelo beſiegt war, wollte ſie in Rafael von Kunſt und Sitte zugleich beſiegt werden.)

Wer ſich je in geiſtvoller und zugleich feingeſitteter Geſellſchaft zu bewegen Anlaß gehabt, der hat es empfun-

den, wie in ſolchem Kreiſe ſtets derjenige die erſte Stelle einnimmt und von allen unwillkürlich als der wahre Fürſt geachtet wird, der mit ausgezeichnetem Können ein durch Herzensanmuth und Seelenſchöne diſtinguirtes Benehmen, das Weſen der wahren Vornehmheit, vereinigt, welches ſich zugleich in den ungezwungenſten und gefälligſten Umgangsformen kundgibt. Dieſes alles aber traf in Rafael's Individualität im allerhöchſten Maße zuſammen; der große Künſtler war zugleich auch ein hinreißend gewandter Weltmann, ein feiner Menſchenkenner, von dem Giovio in ſeiner kurzen Lebensbeſchreibung gewiß nicht mit Unrecht behauptet: „Is multa familiaritate potentium quam omnibus humanitatis officiis comparavit, non minus quam nobilitate operum inclaruit adeo, ut numquam illi occasio illustris defuerit ostentandae artis.“ („Es iſt derſelbe durch ſeine freundſchaftlichen Beziehungen zu angeſehenen Perſonen, welche er ſich zu verpflichten wußte, nicht minder als durch den Adel ſeiner Werke ſo berühmt geworden, daß es ihm nie an glänzender Gelegenheit gefehlt hat, ſeine Kunſt zu bethätigen.“)

Daher kam es, daß ſelbſt der Papſt und die Großen des römiſchen Hofes ſich um Rafael's Freundſchaft bewarben, daß er zu Rom in Reichthum und Anſehen lebte, wie nie ein Künſtler vor ihm, daß, wenn er nach dem Vatican zog, „cinquanta pittori tutti valenti e buoni“ ihn in feierlichem Zug zu begleiten pflegten, um vor allem Volk Zeugniß davon ab-

zulegen, wie ſehr ſie ſich ſelbſt zu ehren glaubten, indem ſie ihm die höchſte Ehre erwieſen, daß Vaſari mit Recht von ihm ſchreiben durfte: „Egli in somma non visse da pittore ma da principe.“ Nur einer, der einzige Michel Angelo, ſtand ihm finſter und unverträglich zur Seite und huldigte ihm nicht, ſein hohes Ziel auf ſteilen, ſchwindelnden Pfaden einſam verfolgend, während Ascanio Condivi in ſeiner „Vita di Michel Angelo Buonarotti“ (Rom 1553) dem Rafael die ſchöne Aeußerung in den Mund legt: „Ich ſchätze mich glücklich, zu des Michel Angelo Zeiten geboren zu ſein, da ich durch ihn eine andere Art als die der alten Meiſter habe kennen lernen.“

„Wie Achill und Hercules“, ſagt Grimm, „ſtehen beide große Männer nebeneinander, wie die kraftvolle Schönheit, die alles überſtrahlt, neben der düſtern Gewalt, die alles überwindet, wie ein kurzer, ſonniger Frühling neben einem langen Jahre, das im Sturm beginnt und unter Stürmen aufhört.“ Was aber den bis auf heute fortgeführten Streit betrifft, wem als Künſtler der Vorzug gebühre, dem Rafael oder dem Michel Angelo, ſo läßt ſich hierauf nur mit Goethe antworten: „Es iſt ſo ſchwer, ein großes Talent zu faſſen, geſchweige denn zwei zugleich. Wir erleichtern uns dieſes durch Parteilichkeit, deshalb denn die Schätzung von Künſtlern und Schriftſtellern immer ſchwankt, und einer oder der andere immer ausſchließlich den Tag beherrſcht. Mich konnten dergleichen Streitigkeiten nicht irre machen, da ich

ſie auf ſich beruhen ließ und mich mit unmit
trachtung alles Werthen und Würdigen beſchäf
an einer andern Stelle der „Italieniſchen
es ähnlich: „Bald war es Rafael, bald Mi
dem man den Vorzug gab, woraus denn am
hervorging: der Menſch ſei ein ſo beſchränktes
wenn ſein Geiſt ſich auch dem Großen geöff
doch niemals die Großheiten verſchiedener Ar
zu würdigen und anzuerkennen Fähigkeit erla

Gewiß iſt, daß in dem Zeitalter, da Rafael
er, ſondern Michel Angelo als der größere Ki
ſehen wurde, ja daß man ſelbſt zwiſchen beide
Leonardo da Vinci einſchob und dem Maler
nur die dritte Stelle einräumte: „Tertium
locum Raphael urbinas mira docilis ingen
atque solertia adeptus est“ („die dritte
Malerei hat Rafael von Urbino durch die
Süßigkeit und Regſamkeit ſeines gelehrigen
langt“), ſagt Paolo Giovio, und auch bei
trotz aller Bewunderung der bezaubernden
Künſtlers, eine gewiſſe Kühle in der Beurth
Werke durch, die gewiß nicht blos auf einſeiti
für Michel Angelo beruht, ſondern die Stimm
maligen Publikums getreulich widerſpiegelt.
vant aber ſich ſo ſehr dagegen ereifert und na
Giovio ſo böſe abfertigt, weil er durchblicken

habe ſeine große Auszeichnung hauptſächlich ſeiner Lebensgewandtheit verdankt, iſt nicht recht begreiflich; wir würden uns weit mehr darüber wundern, wenn es anders wäre. Auch Mozart wurde zu ſeiner Zeit durchaus nicht als der vornehmſte Meiſter im Tonreiche anerkannt, und was Rafael's ewige Bedeutung über alle Anfechtung erhebt, iſt ja gerade der Umſtand, daß ſeine Zeitgenoſſen bereits, obwol ſie zur vollen Würdigung des Künſtlers noch nicht durchgedrungen waren, doch einſtimmig den göttlichen Einklang ſeines Weſens mit ſeiner Kunſt über alles hochprieſen. Glücklich der Meiſter, deſſen Perſönlichkeit von der bewundernden Mitwelt nicht geringer geachtet wird als ſeine Werke! Er braucht um ſeinen Nachruhm nicht beſorgt zu ſein; denn nicht blos, was der Menſch gethan, ſondern auch, was er geweſen, geht auf die Nachwelt über, und nur wo Sein und Wirken völlig eins ſind, da iſt höchſte Größe und unvergänglichſter Ruhm.

Bald nach Rafael's Ankunft in Rom ſcheint er ein Liebesverhältniß angeſponnen zu haben, deſſen Feuer erſt mit ſeinem Tode erloſch, wenngleich es nicht als völlig ausgemacht anzuſehen iſt, ob es immer ein und daſſelbe Mädchen geweſen, das er während dieſer Zeit geliebt hat. Nach den übrigens nicht eben ſehr glaubwürdigen Aufzeichnungen des Abbate Melchior Miſſirini war ſeine Geliebte die Tochter eines jenſeit des Tiber bei Sta.-Cecilia wohnenden Sodabrenners. Noch zeigt man in der Con-

trada Sta.-Dorotea Nr. 20 ein mit ſchöner alterthümlicher Fenſtereinfaſſung von Terracotta geziertes Häuschen als ihr Geburtshaus. Aus dem mit Randgloſſen vom 16. Jahrhundert verſehenen Exemplar der zweiten florentiner Ausgabe der Lebensbeſchreibungen Giorgio Vaſari's vom Jahre 1568, jetzt im Beſitz des Advocaten Giuſeppe Bannutelli zu Rom (Fol. 78), erhellt, nach Paſſavant's Angabe, daß das Mädchen Margarita geheißen; jetzt nennt man ſie meiſt die Fornarina, ohne recht zu wiſſen, woher dieſer Name ſtammt. Sie ſoll auch dieſelbe geweſen ſein, die nach Vaſari bei Rafael's Tode in ſeinem Hauſe war, und der er in ſeinem Teſtament einen anſtändigen Unterhalt ausſetzte, obwol dergleichen Annahmen immer mehr in den Bereich des Mythus als der Geſchichte zu zählen ſind.

Gewiß iſt nur, daß ein und dieſelbe weibliche Geſtalt in vielen Studienzeichnungen Rafael's wiedererſcheint, wie denn auch ein von ihm in Oel gemaltes Porträt entſchieden Anſpruch darauf machen darf, eine Darſtellung ſeiner Geliebten, wenn auch nicht gerade der als Fornarina bezeichneten, zu ſein. Es iſt dies das vermuthlich aus früherer Zeit ſtammende Bild im Palaſt Barberini zu Rom, ein junges, nicht völlig bekleidetes und wol erſt kurz zuvor dem Bade entſtiegenes Mädchen, in einer Laube von Myrten und Lorberſträuchern ſitzend, deren Kopf ein gelbgeſtreiftes Tuch turbanartig umwindet, und die mit der Rechten ein durchſichtiges Linnentuch an ihre Bruſt drückt, während ein rothes Gewand den Schos

bedeckt, auf dem der linke, mit einer Goldſpange geſchmückte Arm ruht. Rafael hat ſelbſt ſeinen Namen auf dieſe Spange geſchrieben. Von einem andern Bilde, das dieſe jugendliche Frau im höhern Alter darſtellen könnte, ſpricht H. Grimm. Früher im Beſitz des Legationsraths Keſtner zu Rom, und leider in ſehr verdorbenem Zuſtande, befindet es ſich jetzt in der den Erben des letztern zu Hannover gehörigen Galerie. Wie bei der jugendlichen Frau im Palaſt Barberini, ſehen wir auch hier ein Tuch um den Kopf geſchlungen, daſſelbe Haar ſcheinen wir vor uns zu haben, denſelben zarten Hals, nur alles feiner, gereifter, geiſtiger. Die Hände greifen an verſchiedenen Stellen in einen um die Schultern gelegten, herabſinkenden Pelz, der die von einem niedrig zuſammengezogenen, feingefalteten Hemde bedeckte Bruſt freiläßt, in deren Mitte, da, wo ſich das mit einer Schleife zuſammengeknüpfte Hemd ein wenig theilt, eine goldene Kette hineinſinkt. So beſchreibt Grimm das Porträt, das ich ſelbſt 1852 bei Keſtner in Rom geſehen habe.

Wie Paſſavant in einem ſeit 1824 im Palaſt Pitti befindlichen Bilde — welches vielleicht nur dem Umſtand, daß es im Ausdruck des Geſichts etwas an die ſixtiniſche Madonna erinnert, die Ehre, als ein Rafael'ſches Original angeſprochen zu werden, verdankt — das naive, friſche Naturkind des Palaſtes Barberini, zur ſtolzen Römerin in mächtigen Formen und fürſtlichem Anſtande entwickelt, wiedererkennen, in dieſem Bilde alſo ein zweites

echtes Porträt der ſogenannten Fornarina erblicken kann, iſt mir völlig unerfindlich, da es mir, ebenſo wie Grimm, einen durchaus verſchiedenen Geſichtsausdruck und Geſichtsſchnitt zu haben ſcheint. Für ganz von Rafael ſelbſt gemalt hält es Paſſavant ſelbſt nicht; ſo geiſtvoll auch der Kopf, ſo meiſterhaft auch das den Buſen bedeckende Linnenzeug und der weite damaſtene Aermel behandelt ſeien, ſo ſchülerhaft, meint er, ſeien dagegen die übrigen Theile des Bildes ausgeführt.

Daß Anklänge an dieſes Porträt ſich in vielen weiblichen Geſtalten des Meiſters, ſo in der großen Heiligen Familie des Louvre, in den Figuren der Fresken zur Geſchichte der Pſyche in der Farneſina, und ſelbſt, obwol durchaus idealiſirt, in der ſixtiniſchen Madonna wiederfinden, will ich dagegen ebenſo wenig beſtreiten als die weitere Angabe Paſſavant's von dem Vorhandenſein eines Marc Anton'ſchen Stiches nach einer leichten Zeichnung Rafael's, worauf ſeine Geliebte in dem Augenblick dargeſtellt iſt, wo ſie ihm für ein Madonnenbild geſeſſen und ſich nun ſelbſt wohlgefällig in einem kleinen Spiegel betrachtet, in welchen ein hinter ihr ſtehender, ganz porträtartig behandelter Mann, vielleicht ihr Diener Baviera, gleichfalls hineinſchaut. Ob aber die „una sua donna", die nach Vaſari's Erzählung den Meiſter einſt von aller Arbeit ſo ſehr abgezogen, daß ſein Freund Chigi zuletzt keinen andern Rath gewußt, als die ſchöne Frau zu ihm aufs Malergerüſt zu bringen, wo ſie nun den ganzen Tag bei

ihm geſeſſen, und er ſie arbeitend nicht entbehrt habe, — ob dieſe Zauberin mit der ſogenannten Fornarina identiſch geweſen, und ob endlich auch die vier Sonette, welche von Rafael's Hand auf die Rückſeite einiger Studienblätter zu dem Wandgemälde der Disputa geſchrieben wurden und uns erhalten ſind, an dieſe oder an eine andere Geliebte gerichtet waren, das iſt gar nicht ausgemacht. Feſt ſteht nämlich nur ſo viel, daß dieſe glutvollen Dichtungen während des Künſtlers Aufenthalt in Rom (vielleicht 1508) entſtanden ſind, und daß er ſehr viel an ihnen gefeilt hat, trotz der mächtigen Leidenſchaft, der ſie jedenfalls ihren Urſprung verdanken. Und ich geſtehe, daß dieſer letztere Umſtand für mich bei weitem intereſſanter iſt, als alle Recherchen nach den Details der Rafael'ſchen Liebesverhältniſſe, die gerade durch das Dunkel, in welches ſie gehüllt ſind, die Phantaſie doppelt anregen. Man ſieht nämlich aus jener Thatſache aufs neue, daß der Meiſter alles, was er unternahm, ſtets ſo gut wie nur irgend möglich zu machen beſtrebt war, und darin liegt ein wirklich dankenswerther Beitrag zur Vervollſtändigung des Bildes, welches wir uns von ſeiner erhabenen Perſönlichkeit zu entwerfen haben. Ich laſſe die denkwürdigen poetiſchen Ergüſſe in den, wenn auch etwas freien, ſo doch weitaus beſten Verdeutſchungen Hermann Grimm's, gegen die alle andern, ſelbſt die von Tölken und Regis, ſehr abfallen, in willkürlicher Ordnung hier folgen.

1.

Wie ſüß, dich zu umfaſſen in Gedanken!
Dann aber quält der Schmerz der Trennung wieder;
Du gingſt, und wie ein Schiffer fiel ich nieder,
Um den die Sterne plötzlich all verſanken.

Jetzt, Zunge, brich die Feſſeln! Sage an,
Wie unerhört die Liebe mich betrogen,
In welchen Abgrund mich hinabgezogen,
Ach — und ich dank' ihr doch, daß ſie's gethan!

Um Mitternacht! Längſt war die eine Sonne
Hinab, als jene andre mir erſchien;
Sie ſprach nicht viel, doch wußte ſie zu handeln!

Und dieſer Schmerz ſeitdem, und dieſe Wonne
Trag' ich. Spräch' ich ihn aus, ſo zwäng' ich ihn —
Doch wer kann das Gefühl in Worte wandeln?

2.

Mit ihrer Augen zaubervollem Licht
Lockt ſie mich an. Mir vor den Blicken flimmert
Ein Glanz, wie Schnee von Roſen überſchimmert,
Wenn ich ſie ſeh' und lauſche, wie ſie ſpricht.

Das Meer und alle Stürme löſchten nicht
Die glüh'nden Flammen aus, die an mir zehren;
Ich aber trachte nur, ſie zu ernähren,
Und mich entzückt, was mir das Herz durchſticht.

Wie ſüß ſie nachgab! Wie ſie mich umſchlang,
Mit weißen Armen mir den Hals umkettend!
Ich riß mich los, — mir war, als müßt' ich ſterben!

Doch ſtill! Nicht mehr verrathe mein Geſang;
Nur an dich denken darf ich — ſo errettend
Mein Glück, denn zu viel Glück ſtürzt ins Verderben

3.

Wie Paulus einſt, was er geſchaut da oben,
Verſchwieg, ſo ſchweig' ich; denn es hat die Liebe,
Damit mein Glück ein ſüß' Geheimniß bliebe,
Mit einem Schleier mir das Herz umwoben.

Deshalb, verbergend was ich ſah und that,
Laß ich's in mir von keinem Blick erreichen;
Eh' ſoll das Haar mir auf der Stirne bleichen,
Eh' ſich die Treue kehrte in Verrath.

Doch nun — ſieh, wie ich leide! Darf ich denken,
Da ich ſo ganz mich dir gehorſam zeige,
Es könne dich erbarmen, wenn ich klagte?

Wär' es erlaubt zu bitten, zu dir lenken
Würd' ich unendlich mein Gebet: „O neige
Dich zu mir!" bis die Sprache mir verſagte!

Von dem vierten Sonett exiſtiren blos die beiden
n Strophen mit zum Theil zweifelhaftem Texte, da
ael's Handſchrift, jetzt im Muſée Favre zu Mont-
ier, ſehr nachläſſig und unleſerlich iſt. Grimm hat
) drei Verſe hinzugefügt, indem er die auf demſelben
tte befindlichen wenigen Reihen, die ganz unzuſammen-
gend ſind, zu interpretiren verſuchte, und iſt ſo zu fol-
der Verdeutſchung gelangt:

4.

Mein Herz gab ich zur Beute dir —: vergebens
Sucht' es den Frieden ſo, nur Kummer fand es;
Da liegen ſie, die Kohlen meines Brandes,
Die Qual der ſchönſten Jahre meines Lebens!

Doch all mein Müh'n, und du, ruhmvoller Schmerz,
Weckſt den verſunk'nen Geiſt, und neue Bahnen
Ihm zeigend, läßt du ihn die Höhe ahnen,
Zu der ein Weg ſich aufthut für mein Herz.

Wie ſel'ge Geiſter, die in Lüften ſchweben
Hoch über Wald und Thal in leichtem Fluge
Und Thron und Königreiche tief verachten ...

Hier bricht das Sonett ab, aus dem neben der tiefſten Liebesqual zugleich auch der männliche Sinn des echten Genius ſpricht, der in der Rückkehr zu künſtleriſcher Arbeit ſeine Faſſung wiederzugewinnen ſucht. Wegen dieſer ethiſchen Wendung erſcheint mir dieſes Fragment wichtiger und charakteriſtiſcher faſt als die übrigen vollendeten Gedichte.

Verheirathet iſt Rafael nie geweſen; in einem Briefe an ſeinen Oheim Simone Ciarla, vom 1. Juli 1514, berührt er dieſen Punkt durchaus geſchäftsmäßig und ſagt, von aller Sentimentalität weit entfernt, daß er in Rom ganz andere Partien ausgeſchlagen, als man ihm jetzt in ſeiner Heimat Urbino anbiete; daß er ſich auf Heirathsvorſchläge überhaupt nicht einlaſſen und keine Frau nehmen wolle, weil er mit einer ſolchen niemals dahin gekommen wäre, wo er jetzt ſtände, und daß er Gott täglich dafür danke, ſo weiſe gehandelt zu haben. Dennoch lehnte er die ihm damals ſchon angebotene Hand der jungen Maria di Bibiena, der Nichte des Cardinals Santa-Maria in Portico, nicht ab, ſchob aber nach Vaſari die Heirath aus dem

unde hinaus, weil er ſich auf die Ernennung zum Car-
al Hoffnung machte, was, wenn man die damaligen
niſchen Verhältniſſe ins Auge faßt, gar nichts ſo Un-
ubliches an ſich trägt, wie die Ausleger des Vaſari
llen; denn Leo X. ernannte eine ganze Menge von
dinälen hauptſächlich um des hohen Preiſes willen, der
urch in ſeine Kaſſe floß; Rafael aber war reich, des Pap-
Liebling und, wie Grimm hervorhebt, zuletzt eine Art von
f des Miniſteriums der ſchönen Künſte, die in den Augen
's X. vor allem Geltung hatten. Daß — wie einige be-
pten — die Verbindung mit der Cardinalsnichte blos
ch ihren Tod, der dem ſeinen kurz vorhergegangen, verhin-
worden, ſteht gleichfalls nicht ganz feſt, mag man nun
bekannte ſchwierige Stelle in dem oben citirten Briefe:
mo più che mai alle strette", mit Grimm durch:
ir (der Cardinal und ich) ſind im Begriff, die Sache
ulöſen", oder mit Guhl und Paſſavant durch: „Wir
mehr als je dem Abſchluß nahe", überſetzen. Mit
kſicht auf das Folgende, worin Rafael den Oheim tröſtet,
olle nur den Moment abwarten, wenn er mit Bibiena
guten auseinander ſein werde, — falls die Sache ſich
hlüge, wolle er ſich den Wünſchen des Oheims fügen,
hte ich der Grimm'ſchen Auslegung den Vorzug geben.
h wenn nach ſeinem eigenen letzten Willen die Ueber-
: Maria's, als ſeiner Verlobten, neben den ſeinigen in
elben Kapelle des Pantheon beigeſetzt wurden, wie dies

die dort befindliche Inſchrift bekundet, ſo liefert dies noch immer keinen Beweis gegen Grimm's Interpretation; denn die Heirathsangelegenheit konnte recht füglich 1514 ſchon dem Abbruch nahe geſtanden haben, ohne deshalb doch je ganz aufgegeben worden zu ſein, und es läßt ſich ſehr wohl denken, wie Rafael aus Rückſichten gegen Bibiena es gern geſtattete, daß Maria's Name als der ſeiner Braut auf die Nachwelt komme, auch wenn er ſelbſt den Gedanken, ſich mit ihr zu verbinden, längſt nicht mehr hegte. Dabei mag es denn dahingeſtellt bleiben, ob die Vermuthung der Ausleger des Vaſari, daß ſie „malaticcia" (kränklich) geweſen, und dieſer Umſtand das von Rafael gewünſchte Hinausſchieben der Hochzeit begünſtigt habe, zutrifft oder nicht.

Nehmen wir, nach dieſer Abſchweifung, den Faden unſerer Erzählung wieder auf. In einem vom Grafen Malvaſia („Felsina pittrice", II, 48) bekannt gemachten Briefe vom 5. Sept. 1508 verſprach Rafael ſeinem Freunde Francesco Francia in Florenz, der ihm ſein Porträt geſchickt hatte, das ſeinige zur Vergeltung. „Ich bitte Euch", ſchreibt Rafael, „Nachſicht mit mir zu haben und mir den Aufſchub und die Verzögerung des meinigen (d. h. meines Bildes) zu verzeihen, welches ich wegen meiner wichtigen und ununterbrochenen Beſchäftigungen bisjetzt noch nicht habe machen können, wie unſere Verabredung lautete. Wohl hätte ich es Euch, von einem meiner Zöglinge ge-

macht und von mir übergangen, senden können, allein das ziemt sich nicht, sondern vielmehr würde sich das Gegentheil schicken, um zu erkennen, daß ich das Eurige nicht zu erreichen vermag." Vermuthlich ist infolge dieses Versprechens jenes Kniestück entstanden, wo Rafael, in drei Viertheil gesehen, an einem teppichbedeckten Tisch sitzt und den rechten Arm auflegt, indem er die Hand herabsinken läßt und mit der Linken sein pelzverbrämtes Oberkleid hält. Prinz Adam Czartoryski kaufte das Bild 1807 in Venedig; 1850 kam es von St.-Petersburg nach England und ist von Paul Pontius gestochen. Eine Copie davon ist in Stuttgart. Auch wurde damals noch ein anderes Gemälde Rafael's, eine Verkündigung, nach Bologna gesandt, worüber alle weitern Nachrichten fehlen; doch befindet sich eine Copie davon im Schloß zu Gotha. Vermuthlich hat Francia sein bekanntes Sonett, den rührenden Beweis seiner Hochschätzung für den so viel jüngern Freund, nach Ankunft dieser Bilder gedichtet. Die Ueberschrift lautet: „Dem vortrefflichen Maler Rafael Santi, dem Zeuxis unsers Jahrhunderts, von mir, Francesco Raibolini, Francia genannt." Das Gedicht selbst ist folgendes:

Nicht Zeuxis bin ich, noch Apoll, die Ehren
So großer Männer muß ich von mir weisen;
Nicht darf mich Rafael unsterblich preisen,
Noch mein Talent so hohen Ruhm begehren.

Nur dir allein wollt' es ein Gott gewähren,
Nur dir ſo großer Tugend Gnad' erweiſen,
Daß du vermagſt der Künſte wahre Weiſen,
Die Alten, die du übertrafſt, zu lehren.

Glückſel'ger Jüngling, wenig Sommer alt,
Hebt über tauſend dich dein kühnes Streben!
Was erſt, wenn dich Erfahrung reift und Leben?

Dann wird, von deiner Zauberhand Gewalt
Beſiegt, Natur in lautes Lob entbrennen
Und dich allein der Maler Fürſten nennen!

Während der drei erſten Jahre ſeines römiſchen Aufenthalts malte Rafael die lang verſchollen geweſene, aber oft copirte Madonna di Loretto für die Kirche Sta.-Maria del Popolo, die durch Sir Walter Kennedy Lawrie aus Florenz im Juni 1857 der Accademia di St.-Luca in Rom vorgelegt und von derſelben für echt erklärt wurde; ferner für dieſelbe Kirche das jetzt im Pitti befindliche herrliche Porträt Julius' II.; das Porträt des jungen Marcheſe Federico di Mantova, jetzt in England, und das des Parmeſano, eines Lieblings des Papſtes, welches ein Kunſthändler in Rom, Namens Balati, in den fünfziger Jahren wiedergefunden und an einen Engländer verkauft haben will; dann die Madonna aus dem Hauſe Alba für die Olivetanerkirche zu Nocera de' Pagani im Neapolitaniſchen, jetzt in der Eremitage zu St.-Petersburg; die Madonna mit dem Diadem (Vierge au diadème oder, wie Desnoyers ſie nennt, Vierge au linge) im Louvre; die Ma-

aus dem Hauſe Aldobrandini, im Beſitz des Lord
h zu London; die große Madonna di Fuligno, um
ls Altarblatt für den Geheimſecretär des Papſtes,
ondo Conti aus Fuligno, gemalt, früher in der
Araceli, jetzt im Vatican. An dieſem Bilde iſt
ſich der in den frühern Werken des Künſtlers nicht
nende tiefere, goldene Ton ſowie das Helldunkel in
zenden, das Täfelchen haltenden Engelknaben, einer
lichſten Geſtalten, die Rafael je gemalt, bemerkens-
es erinnert dies an die Manier des damals in
roßes Aufſehen erregenden Sebaſtiano del Piombo.
Jahre 1512 malte der Meiſter den Propheten Je-
fresco auf einen Pfeiler der Kirche St.-Agoſtino zu
ir den deutſchen Edelmann Johannes Gorizius aus
urg, ein Bild, das unter allen Rafael'ſchen am
von der Manier des Michel Angelo an ſich hat —
ielleicht gerade deshalb, weil er ſich dabei zu ſehr
, ſeine eigene Individualität zu verleugnen —, trotz
gezeichneten Correctheit der Zeichnung hinter vielen
zurückſteht, etwas ſchwerfällig in den Formen und
leer im Ausdruck, überdies, durch Daniele da
i reſtaurirt, jetzt ſehr verdorben iſt. Daß man
mals ſchon mit dem Gemälde nicht recht einver-
war, erhellt aus folgendem Umſtande: Rafael ver-
lür daſſelbe 50 Scudi; der Preis wurde aber als
befunden, und man übertrug ihm die Ausführung

der übrigen Fresken in der Kirche nicht. Aus derſelben Zeit ſtammen endlich noch das Frauenporträt in der florentiniſchen Tribuna, in dem man bald die Fornarina, bald die Vittoria Colonna, bald die Herzogin Eliſabetta von Urbino, bald Beatrice d'Eſte, die Gemahlin des Lodovico Sforza, hat erkennen wollen, das Paſſavant jedoch mit plauſiblen Gründen für das Bild einer gewiſſen Beatrice Pio aus Ferrara hält; ferner das Bildniß des Bindo Altoviti, eines florentiniſchen Jünglings von 22 Jahren mit blonden Haaren und blauen Augen, jetzt in der münchener Pinakothek; die Madonna dell' impannata (ſo genannt von dem mit Leinwand geſchloſſenen Fenſter im Hintergrunde), jedenfalls nicht ganz von Rafael's eigener Hand und vielleicht auch erſt ſpäter gemacht, jetzt im Pitti; die Madonna del paſſeggio in der Bridgewatergalerie zu London; die wol gleichfalls nur aus dem Atelier des Meiſters ohne beſondere Selbſtbetheiligung deſſelben an der Ausführung hervorgegangene Madonna mit dem ſtehenden Kinde, im Beſitz von Mr. Mackintoſh in England (auch Madonna delle torre genannt); die Heilige Familie in Neapel, für Leonello da Carpi, Signore da Meldola, gemalt, und die Madonna del peſce mit dem Erzengel Rafael, dem heiligen Hieronymus und dem kleinen Tobias, der einen Fiſch hält, jetzt im Muſeum zu Madrid, ein großes Altarbild, das, 1856 in groß Folio von Steinla geſtochen, durch die Macht und Ruhe ſeines Colorits noch heute von groß-

artiger Wirkung iſt, obſchon es bei der von Bonnemaiſon in Paris bewirkten Uebertragung von Holz auf Leinwand theilweiſe gelitten, auch einige ſchlechte Uebermalungen erfahren hat.

Nun ging Rafael an die Ausſchmückung des zweiten Vaticaniſchen Saales, der von einer Hauptdarſtellung darin la Stanza d'Eliodoro heißt, und in dem der göttliche Schutz, welchen die Kirche genießt, ſowie ihre Rettung aus innern und äußern Gefahren, dem Beſchauer vorgeführt werden ſollten. Der Meiſter vollendete jedoch zu Lebzeiten des Papſtes Julius II., der 1513 ſtarb, nur die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel und die Meſſe von Bolſena. Im Jahre 1514 folgten darauf noch der Heerzug Attila's, die Befreiung Petri aus dem Gefängniß, als Wandbilder, — Gott erſcheint dem Noah, das Opfer Abraham's, Jakob's Traum von der Himmelsleiter, Gott erſcheint dem Moſes im feurigen Buſch, als Deckengemälde, — zwölf allegoriſche Figuren und vier Hermen, die als Karyatiden dienen, als Sockelbilder unter den Wandfresken, — ſowie endlich ſechs kleine, zum Theil ganz unkenntlich gewordene oder neugemalte Bilder in den Fenſterleibungen des Zimmers, Joſeph vor Pharao, das Rothe Meer, Moſes empfängt die Geſetzestafeln, die Verkündigung, ein das Meßopfer verrichtender und von vier Geiſtlichen umgebener Papſt, und Kaiſer Konſtantin, der dem Papſt Sylveſter die Stadt Rom übergiebt. Im ganzen erhielt Rafael für dieſe Ar-

beiten 1200 Ducati in Gold. Der Ducato d'oro oder Fiorino hatte nach dem Münzfuß von 1269 einen Gehalt von 711½ Gran fein Silber, kam alſo nach unſerm Gelde 1 Thlr. 27 Sgr. 6 Pf. gleich; hiernach betrug des Künſtlers Honorar 2300 preuß. Thaler.

Das vorzüglichſte aller der genannten Bilder iſt unſtreitig die Meſſe von Bolſena, in der Rafael „den wunderbaren Beiſtand Gottes innerhalb der Kirche ſelbſt gegen die Bezweifler ihrer heiligen Myſterien" darſtellte, während im Heliodor „der göttliche Schutz, welcher der Kirche in ihren äußern Verhältniſſen zutheil wird", gezeigt werden ſoll. Ein an dem Wunder der Transſubſtantiation zweifelnder Prieſter wurde 1263 unter dem Papſt Urban IV. nach der Sage in der Kirche der heiligen Criſtina zu Bolſena dadurch zum Glauben bekehrt, daß, als er ſelbſt die Meſſe las, Blut aus der Hoſtie floß. Dieſe Erzählung iſt der Gegenſtand des erſtgedachten Gemäldes, deſſen Colorit ſich trefflich erhalten und ſchon faſt zehn Jahre früher, als die volle Blüte der venetianiſchen Schule eintrat, deren ſämmtliche techniſche Vorzüge offenbarte. Alles, was man an Tizian's Werken bewundert, „die überzeugende Kraft und Wärme ſeines Localtons, die zarte, ſich unterordnende Andeutung der Uebergänge, Halbtöne, Farbenſpielungen, ſammt dem ſaftigen energiſchen Vortrage", findet ſich in dieſem unvergleichlichen Bilde bereits in höchſter Vollendung. Auf gleicher Höhe mit dem Colorit ſteht die Zeichnung

und die Conception des Ganzen. Wohl hat Rumohr recht, zu behaupten, daß die beiden Hebel der europäischen Staatenverhältnisse zu Anfang des 16. Jahrhunderts, die Priesterherrschaft und die deutschen Landsknechte, nirgends so anschaulich und objectiv wiedergegeben worden sind als hier. Die obere Gruppe des Bildes stellt nämlich Julius II. mit einigen Cardinälen und geschmeidigen geistlichen Hofleuten dar, zu der die deutsche Plumpheit und der biedere Starrsinn in den Gestalten der Schweizerwachen den energischsten Gegensatz bilden.

Etwas lässiger ist der Heliodor behandelt, und doch prangt auch dieses Gemälde zum Theil noch in aller Kraft und Frische seiner ursprünglichen Färbung. Seinem Inhalt nach steht das Werk in keiner Weise unter der Messe von Bolsena; auch tritt es noch namentlich um deshalb als sehr bemerkenswerth hervor, weil Rafael darin zuerst in der Art des Michel Angelo und Leonardo da Vinci nicht blos ruhige oder ruhig bewegte Figuren, sondern auch momentane, heftige Bewegungen sowol von Pferden als Menschen darstellte. Dramatische Leidenschaft, an deren Wiedergabe die ältern Maler nie gedacht hatten, findet sich hier schon mit hoher Meisterschaft ausgedrückt, und es ist dies ein abermaliger Beweis dafür, wie schnell Rafael's Genius jede neue Aufgabe erfaßte und sich zu ihrer Ausführung geschickt machte.

In dem Bilde von der Befreiung Petri sind es namentlich die Lichteffecte, welche mächtig wirken; das Ganze zerfällt

in drei Abtheilungen, in deren beiden erſten Rafael d
Beleuchtung von dem überirdiſchen Glanze des den Apoſt
befreienden Engels ausgehen läßt, während in der dritt
die von einem der Wächter gehaltene Fackel und der Mo
am bewölkten Himmel die Beleuchtung bilden.

Die Ausführung des Attila endlich iſt gleichfal
meiſterhaft; ſehr lebendig in der Zeichnung und klar i
Colorit ſind namentlich die Geſtalten der Apoſtel Petr
und Paulus, die mit gezückten Schwertern oben zur Se
links über dem auf einem Schimmel ruhig und würdev
einherreitenden Papſt erſcheinen. Von großer Wirkung ſi
ferner die porträtmäßig behandelten Geſichter des päp
lichen Gefolges, und im Gegenſatz dazu Attila mit ſein
Horden ſowie die zwei Reiter auf wilden Roſſen rec
im Vorgrunde; doch erſcheinen die Pferde nach Rafae
ſcher Art, die in dieſer Hinſicht allerdings noch hinter d
höchſten Stufe der Vollendung zurückſteht, zum Th
etwas zu ſchwerfällig und gedrungen, wofür indeſſen i
bis auf den heutigen Tag bewahrte Eigenthümlichk
der römiſchen Pferderaſſe eine einigermaßen entſchuldigen
Erklärung darbietet. Das Geſchichtliche an dem Bilde
dies: der große römiſche Biſchof Leo I. war 452 d
gegen Rom ziehenden welterobernden Hunnenkönig z
Unterhandlung des Friedens entgegengezogen. Am Flu
Oglio bei der Feſtung Governolo traf er mit Attila z
ſammen und brachte ihm nach damaligem Brauch G

chenke, infolge deren er abzog; die ſpätere Legende hat doch dieſen Abzug Attila's als durch die beſonders wunderthätige Hülfe des Apoſtels Petrus veranlaßt dargeſtellt. Mit Rückſicht auf die zur Zeit der Entſtehung des Gemäldes langerſehnte Vertreibung der Franzoſen aus Italien, die dem Papſte Leo X. mit Hülfe der Schweizer gegen Ludwig XII. 1513 gelungen war, mußte Rafael in der Papſtfigur Leo X. porträtähnlich darſtellen.

Die Sockelbilder endlich ſind ſchmeichelhafte Anſpielungen auf die Regierung dieſes Papſtes und ſtellen die Religion, das Geſetz, den Frieden, den Schutz, den Adel, den Handel, das Seeweſen, die Schiffahrt, den Ueberfluß, die Viehzucht, den Ackerbau und die Weinleſe dar. Nach den italieniſchen Benennungen ſind es lauter weibliche Geſtalten, die, grau in grau und in Goldfarbe gemalt, ſehr gelitten haben, auch 1702 und 1703 von Carlo Maratti und ſeinen Schülern zum Theil vollſtändig erneuert wurden.

Rafael unter Leo X.

(1513—1520.)

Dem Papſt Julius II. verdankt die Kunſtgeſchichte den Entſchluß, das friſche, jugendliche und fruchtbare Genie Rafael's durch den Auftrag der Ausſchmückung der Vaticaniſchen Säle mit großen hiſtoriſchen Bildern zu einer Entfaltung angeregt zu haben, die ohne ſolche Beſtellung vielleicht in der kurzen Lebenszeit des Künſtlers nicht oder doch nicht in demſelben Umfange eingetreten wäre. Dieſer thatkräftige Mäcen alſo führte die Kunſt der beiden größten Meiſter ſeiner Zeit — denn wiederum muß hier zugleich auch an Michel Angelo's Sixtiniſche Kapelle erinnert werden — im Verlaufe ſeines nicht einmal zehnjährigen Pontificats, das vom 18. Oct. 1503 bis zum 20. Febr. 1513 dauerte, auf jene unerreichte Höhe, zu welcher die geſammte Nachwelt mit andächtigem Staunen ihre Blicke erhoben

Hat, ohne je im Stande geweſen zu ſein, auch nur annähernd Aehnliches hervorzubringen. Freilich beſaß der Papſt nur wenig gelehrte Bildung, allein Genialität und Willensenergie brachten dafür, wie Rumohr fein bemerkt, in ſein Verhältniß zu beiden großen Männern Vorausſicht deſſen, was ihrem Talent erreichbar, Glauben an die Möglichkeit des noch Unerprobten, Muth zu größern Unternehmungen, endlich die Kraft, vor Zerſplitterungen ſich zu bewahren, welche ſchwachen Charakteren die Mittel für das Große entziehen.

Julius' Nachfolger, Leo X., dagegen, der von den Literarhiſtorikern als Kunſtbeförderer meiſt höher geſtellt wird, wie er es eigentlich verdient, war zwar gewiß ein vielſeitig gebildeter Kirchenfürſt, allein weder gleich ſeinem Vorgänger ein politiſcher noch überhaupt ein Charakter. Neben Künſten und gelehrten Unterſuchungen ergötzten ihn gelegentlich auch die nichtigſten und ſogar obſcöne Zeitvertreibe, wie uns denn die jüngſt erſt von dem Marcheſe Giuſeppe Campori im Archiv der Familie Eſte zu Modena aufgefundenen und dort gedruckten „Notizie inedite di Raffaello da Urbino" nicht verſchweigen, daß das Mönchsprellen und das Wettrennen nackter Menſchen den Culminationspunkt der päpſtlichen Beluſtigungen jezuweilen gebildet haben. Das beſchränkte Intereſſe ſeines Hauſes — bekanntlich war er ein Mediceer — und ein gewiſſes üppiges, freigeiſteriſches Weſen, die Inertie eines genüſſelnden Geiſtes ohne große Tiefe, aber mit

leichter Faſſungsgabe und einer vielverſplitterten, oberflächlichen Antheilnahme an allen möglichen Dingen, gingen ihm über die eigentlichen Pflichten eines Amts; er vergeudete ſeine in der That koloſſalen Hülfequellen in maßloſer Prunkſucht, und allen ſeinen künſtleriſchen Unternehmungen fehlte daher die Großartigkeit des Planes und die Energie der Ausführung. So kam es, daß, während Julius II. Rafael's Zeit und Productionskraft ganz ausſchließlich in Anſpruch zu nehmen verſtanden hatte, Leo X. ihm bei aller perſönlichen Hochſchätzung, ja bewundernden Freundſchaft, Muße ließ, ſeine beſten Kräfte untergeordneten Werken für entlegene Kirchen und begüterte Privaten zuwenden zu können. Nach Vollendung der Stanza d'Eliodoro, die noch ganz im Geiſte Julius' II. erfolgte, malte Rafael für den neuen Papſt innerhalb mehr als ſieben Jahren blos noch die Skizzen zu den Loggien, eine Anzahl Cartons zu Tapeten, die Fresken in der Stanza dell' Incendio, dieſe jedoch nur zum kleinſten Theil, ein paar Zeichnungen zur Sala di Coſtantino und weniges andere, während er für Julius II. innerhalb nur fünf Jahren offenbar mehr und Größeres gearbeitet hatte.

Die Loggien befinden ſich in dem nach der Hofſeite zu offenen Gange, welcher im zweiten Geſchoß des Vatican von der Stiege aus nach den Stanzen führt und aus 13 kuppelartigen Abtheilungen beſteht. Es enthalten dieſelben 48 Darſtellungen aus dem Alten und 4 aus dem Neuen Teſtament

em höchſten antiken Schönheitsſinne; ferner Ornamente
ı Wänden und Pilaſtern von der reichſten, ſpielend leich-
Phantaſie, nnd endlich 12 reliefartige Bilder von gelb-
ıer Metallfarbe im Sockel unter den Fenſtern, wozu
:l ſelbſt kleine, leicht in Sepia ausgeführte Skizzen
ırf, die Ausführung in Fresco ſeinen Schülern Fran-
Penni, Pellegrino da Modena, Polidoro da Cara-
o, Perino del Vaga, Giovanni da Udine u. a. unter
o Romano's Leitung überlaſſend. Ein treffendes
über die Loggien hat Goethe in ſeinem Aufſatz „Von
:sken" geſagt, obwol er in ſeiner „Italieniſchen Reiſe"
hnen mit einer gewiſſen ſelbſt zugeſtandenen Einſei-
: behauptet, man möge dieſe geiſtreichen Spielereien
den großen Formen der Michelangelesken Fresken in
Sixtina nicht anſehen, und die bibliſchen Geſchichten
n, ſo ſchön ſie ſeien, auf jene nicht Stich. An der
dachten Stelle aber läßt ſich der Dichter, indem er
lrabesken der Loggien mit ähnlichen Productionen aus
Alterthum vergleicht, alſo vernehmen: „Die berühm-
lrabesken, womit Rafael einen Theil der Logen des
an ausgeziert, ſind freilich ſchon in einem andern
e; es iſt, als wenn er verſchwenderiſch habe zeigen
n, was er erfinden und was eine Anzahl geſchickter
, welche mit ihm waren, ausführen könnte. Hier
ſo ſchon nicht mehr jene weiſe Sparſamkeit der Al-
die nur gleichſam eilten, mit einem Gebäude fertig

zu werden, um es genießen zu können, sondern hier ist ein Künstler, der für den Herrn der Welt arbeitet und sich sowol als jenem ein Denkmal der Fülle und des Reichthums errichten will."

An den farbigen Cartons zu den ursprünglich für den untern Wandraum der Sixtinischen Kapelle bestimmten, aber seit 1814 nach mancherlei Schicksalen in die obern Zimmer des Vatican gekommenen, aus Wolle, Seide und Goldfäden in Arras gewirkten zehn Tapeten hat Rafael unter Francesco Penni's und Giovanni da Udine's Mithülfe von 1515—16 gearbeitet; sie stellen zehn Begebenheiten aus der Apostelgeschichte dar; es sind indessen nur sieben dieser Cartons noch vorhanden und im Schlosse Hamptoncourt bei London aufgestellt, nämlich der wundervolle Fischzug, Weide meine Schafe, die Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes, der Tod des Ananias, Elymas mit Blindheit geschlagen, Paulus und Barnabas in Lystra, und des Paulus Predigt in Athen, alles große Aquarellen von noch immer meist wundervoller Klarheit und Farbenfrische und von der allerergreifendsten Großartigkeit der Erfindung. Verloren sind die Cartons zu Stephani Steinigung, Pauli Bekehrung, und Paulus im Gefängniß zu Philippi. Rafael erhielt dafür 434 Dukaten in Gold. Auch fertigte er noch einen Carton zu einer verlorenen Tapete für den Altar in der Sixtinischen Kapelle, die Krönung der Maria. Zwölf fernere Cartons zu Tapeten mit Darstellungen aus dem Leben

sti: dem Kindermord (drei schmale Tapeten), der An-
ng der Hirten, der Anbetung der Könige, der Dar-
gung im Tempel, der Auferstehung Christi, Christus
eint der Magdalena, Christus im Limbus, Christus
ht mit den Jüngern in Emmaus, der Himmelfahrt
sti, der Ausgießung des Heiligen Geistes, und einer
orischen Darstellung der Religion, Justitia und Cha-
, wovon jetzt nur noch einige wenige Fragmente vorhan-
sind, bestellte König Franz I. von Frankreich vermuth-
erst 1519, bei Gelegenheit der Heiligsprechung des
icesco di Paolo, als Geschenk für die Peterskirche.
Rafael aber schon das Jahr darauf starb, war er
mit der Ausführung noch sehr im Rückstand, und
Schüler, Giulio Romano, übernahm mit andern die
endung. Jetzt sind die hiernach gefertigten Tapeten
hfalls in den nach Pius V. benannten obern Zimmern
Vatican aufgehängt.

Die Stanza dell' Incendio schmückte der Künstler von
5 ab mit Darstellungen zur Verherrlichung der päpstli-
Macht, d. h. theils der Wunderkraft, die in der Kirche
t ruht, theils ihrer Oberherrlichkeit über die weltlichen
alten; unter diesen Darstellungen ragt der Burgbrand,
. der Brand der Vorstadt um den St.-Peter, Borgo
o genannt, der unter Leo IV. stattfand, an drama-
em Interesse, Schönheit der Composition und Meister-
t der Ausführung am meisten hervor. Wol größten-

theils nur von Rafael's Schülern ausgeführt sind die drei andern Wandgemälde in dieser Stanza, die auch Sala di torre Borgia heißt. Sie stellen den Schwur Leo's X., die Krönung Karl's des Großen und den Sieg Leo's IV. über die Sarazenen unweit der Mündung des Tiber bei Ostia dar. Dazu kommen noch sechs Sockelbilder und vier kleine Darstellungen in den Fensterleibungen, wol meist nach Zeichnungen des Giulio Romano.

In der erst nach Rafael's Tode mit Wandgemälden bezüglich der Begründung der weltlichen Macht der Kirche unter und durch Kaiser Konstantin den Großen gezierten Sala di Costantino ist nur der Sieg des Konstantin über den Gegenkaiser Maxentius am Ponte molle bei Rom nach des Meisters eigener Composition von Giulio Romano ausgeführt worden. Doch hat er auch zur Ansprache Konstantin's an seine Krieger noch selbst eine Zeichnung entworfen und zu den zwei allegorischen Figuren der Gerechtigkeit und Sanftmuth die Cartons gemacht, letztere auch von Giulio Romano und Francesco Penni in Oel ausführen lassen; dagegen war er bei der Taufe Konstantin's, der Schenkung Roms an den Papst Sylvester, den acht Päpsten mit den übrigen vierzehn allegorischen Figuren und den Sockelbildern wol persönlich gar nicht mehr betheiligt. Von allen diesen Fresken ist die Konstantinschlacht bei weitem das künstlerisch Bedeutendste. Hierin findet sich, wie Vischer treffend bemerkt, eine Verbindung aller Eintheilungsreihen der Phan-

aſie: der Geiſt der dramatiſch-dichtenden in dem dargeſtellten großen Entſcheidungsmoment; der der geſchichtlichen Phantaſie mit Anklängen an die rein menſchliche in der ſchönen Gruppe von Vater und Sohn; der der erhabenen Phantaſie mit Anklängen an die einfach-ſchöne in dem Jüngling, der zu dieſer Gruppe gehört; endlich die Schöpfung einer figurenreichen, bewegten Handlung, die Umfaſſung eines breiten, maſſenhaften Stoffs in klarſter Auseinanderlegung, ſodaß ſelbſt aus dem wildeſten Schlachtgetümmel ſich immer noch deutliche Gruppen ſondern, nirgends ein Knäuel entſteht, wie z. B. auf Rubens' Jüngſtem Gericht in München. Nur Konſtantin ſelbſt ſitzt etwas zu tief im Pferde, ein Fehler, der auch bei andern Reiterfiguren Rafael's vorkommt und ſicher mit ſeiner ſchon berührten, nicht vollen Herrſchaft über die Thiermalerei zuſammenhängt.

Von den nach Vaſari's Bericht von Rafael ſelbſt entworfenen und ſcheinbar in Niſchen in grüner Erde ausgeführten Apoſteln und Heiligen in der Sala de' Palafrenieri (einem von Giovanni da Udine mit Darſtellungen der Menagerie Leo's X. gezierten Vorſaal für die päpſtliche Dienerſchaft) iſt jetzt gar nichts mehr vorhanden; doch hat Marc Anton's Grabſtichel uns die Geſtalten der Apoſtel erhalten.

Der Vollſtändigkeit wegen mag auch noch die Poſſe angeführt werden, welche Rafael in der Thür anbrachte, die von der Stanza della Segnatura nach der Stanza di torre Borgia

führt. Die ihr zu Grunde liegende Geſchichte iſt folgende. Der Abbate Baraballo, ein eitler Improviſator, der ſich für einen größern Dichter als Petrarca hielt, wurde vom Papſt Leo X. im Spott auf einen Elefanten geſetzt und ſollte unter Pauken und Trompeten nach dem Capitol reiten, um dort als Poet gekrönt zu werden. An der Engelsbrücke aber warf das Thier den Helden ab, und dieſer mußte froh ſein, mit dem bloßen Schreck und Schimpf davonzukommen.

Noch wiſſen wir aus den bereits erwähnten Modeneſiſchen Notizen, daß Rafael zu einem im Vatican vor dem Papſt aufgeführten Luſtſpiel ſelbſt die Decorationen gemalt hat. Auch in einem päpſtlichen Jagdſchloß, La Magliana, etwa fünf Miglien von Rom, nahe am Tiber, ward auf Leo's X. Befehl ein jetzt zur Hälfte zerſtörtes Frescogemälde nach einer Rafael'ſchen Zeichnung, die Marter der heiligen Felicitas darſtellend, von einem ſeiner beſten Schüler ausgeführt, und Marc Anton hat es geſtochen. Es ſtammt dieſes Werk vermuthlich aus den letzten Lebensjahren Rafael's.

Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts hatte ſich die höhere Bildung Italiens faſt ganz dem claſſiſchen Alterthum zugewandt, und dadurch war in höhern Naturen eine bedeutende Erweiterung des Blicks, ein wahrhaft humanes und geiſtvolles Leben erzeugt worden, während niedrigere Seelen daraus den Keim ſittlicher Verderbniß ſogen, indem ſie, wie dies immer zu geſchehen pflegt, die

eue Atmoſphäre für einen bequemen Deckmantel hielten, nter dem man ſich von den chriſtlichen Grundſätzen einer rengen Moral emancipiren und ungebändigten Lüſten en Zügel ſchießen laſſen könne. Auch dieſer Umſtand muß erückſichtigt werden, um den Charakter des Hofſtaats eo's X. und die mannichfachen Anregungen zu verſtehen, ie der Künſtler Rafael von einzelnen hervorragenden Mitgliedern der päpſtlichen Geſellſchaft empfing. Zunächſt af er gleich nach Leo's X. Thronbeſteigung wieder mit einem Freunde aus Urbino, dem geiſtreichen Verfaſſer des erühmten Buchs „Il Cortegiano", worin das Ideal einer feinen Geſellſchaft geſchildert wird, mit dem Grafen Baldaſſare Caſtiglione aus Caſatico bei Mantua zuſammen, der durch ſeinen regen Eifer für Kunſt und Wiſſenſchaft bald der Mittelpunkt eines ausgezeichneten Kreiſes wurde. Der Papſt behandelte ihn, als Geſandten des Herzogs von Urbino und liebenswürdigen Cavalier, mit der größten Auszeichnung, und Rafael malte ſein Bild, wie es ſcheint, zweimal, einmal nur den Kopf ohne Bedeckung, und das anderemal in halber Figur. Das erſte Porträt iſt jetzt im Palaſt Torlonia zu Rom, das andere, weitaus das vorzüglichere, im Louvre. Ein fernerer ſehr intimer Freund Rafael's war der gelehrte Pietro Bembo, den Leo X. 1513 zu ſeinem Geheimſchreiber, Paul III. ſpäter ſogar zum Cardinal ernannte. Seine lateiniſche Proſa und Poeſie wurde für an Cicero und Virgil, ſein italieniſcher

Stil für an Boccaccio und Petrarca erinnernd geachtet. Durch ihn, der bis 1519 in Rom blieb, ward Rafael mit den beiden ausgezeichneten venetianiſchen Schriftſtellern Andrea Navagero und Agoſtino Beazzano bekannt, die er auch im Frühjahr 1516 für ihn porträtirte; das auf Holz gemalte Originalbild ſcheint ſpurlos verſchwunden, eine zweite Darſtellung auf Leinwand, die Paſſavant geneigt iſt als von einem Venetianer herrührend anzuſehen, befindet ſich im Palaſt Doria zu Rom. Ferner ſtand Rafael mit den drei größten Dichtern ſeines Zeitalters, Lodovico Arioſto, Jacopo Sannazaro und Antonio Tebaldeo, in freundſchaftlichem Verkehr. Mit dem erſtern, der indeſſen vermuthlich nur einmal gleich nach Leo's X. Thronbeſteigung in Rom war, unterhielt er einen Briefwechſel, während die letztern beiden, von Leo nach Rom berufen, dort zuſammen mit ihm lebten. Im Jahre 1516 malte er den Tebaldeo in Oel; das Bild iſt indeſſen verloren gegangen. Auch Sannazaro wurde von ihm porträtirt; doch iſt, wie Dr. Waagen in ſeiner 1864 zu München erſchienenen Schrift, „Die Gemäldeſammlung in der kaiſerlichen Eremitage zu St.-Petersburg", überzeugend nachgewieſen, das ſeit 1850 aus der Verſteigerung der Kunſtſchätze König Wilhelm's II. im Haag in den Beſitz des Kaiſers von Rußland gekommene und ſehr ſtark übermalte Bruſtbild eines Mannes von etwa ſechzig Jahren, mit einem ſchwarzen Baret auf den weißen, lang herabfallenden Haaren und in einem einfachen ſchwarzen Kleide mit

ſchmalem Hemdkragen nicht das lange vergebens geſuchte Original. Beide Dichter brachte Rafael al fresco auch in ſeinem Parnaß an.

Als hohe Gönner des Künſtlers ſind die Cardinäle Giulio de' Medici, Bernardo Divizio da Bibiena und Rafael Riario, der Kanzleipräſident Baldaſſare Turini da Pescia und Giovanni Battiſta Branconio aus Aquila zu nennen. Die beiden letztern ernannte er ſogar zu ſeinen Teſtamentsexecutoren. Giulio de' Medici, ein natürlicher Sohn von Giuliano, dem Bruder Leo's X., beſtieg 1523 als Clemens VII. den päpſtlichen Stuhl. Rafael hat ihn al fresco auf ſeinem Stanzenbild, dem Sieg über die Sarazenen, und in Oel zuſammen mit dem Cardinal de' Roſſi auf dem in das Jahr 1518 zu ſetzenden berühmten Knieſtück des Papſtes Leo X., wol ſeinem ausgezeichnetſten und beſonders auch durch die täuſchendſte Nachahmung der Einzelheiten des Anzugs unübertroffenen Porträtbilde, jetzt im Pitti, verewigt. Ueberdies verdanken wir mehrere ſpäter noch zu nennende vorzügliche Werke Rafael's der Beſtellung dieſes ernſten und tüchtigen Mannes.

Den klugen, ſtaatsmänniſchen Bibiena malte er vermuthlich zweimal in Oel; das eine Porträt befindet ſich jetzt im madrider Muſeum, das andere, wol größtentheils von der Hand eines Schülers ausgeführte, im Pitti. Da Bibiena im obern Stockwerk des Vatican über den Loggien Rafael's wohnte und kein eigenes Haus beſaß, ſo ließ er 1516 ſeine

Badekammer (unbegreiflicherweise auch „il retiro di Giulio II." genannt, obschon dieser Theil des Palastes erst nach Julius' Tode gebaut worden) im antiken Geschmack mit mythologischen Darstellungen auf dunkel rothbraunem Grunde von Rafael ausschmücken. Derselbe hat aber nur die Skizzen dazu geliefert, und sicher auch diese nicht einmal zu allen Bildern; unter ihnen verrathen allerdings die Geburt der Venus, Venus und Amor auf Delphinen reitend, Venus klagt dem Amor ihre Wunde, Venus zieht sich einen Dorn aus dem Fuß, sechs Amorinen als Sieger, und Cupido und Pan echt Rafael'sche Grazie, während Venus und Adonis sowie Jupiter und Antiope auf Giulio Romano, Vulcan und Pallas sogar auf einen der weniger talentvollen Schüler des Meisters schließen lassen. Vieles davon ist zerstört, die Deckenbilder kaum mehr kenntlich. Welchen Beifall übrigens diese Darstellungen fanden, bezeugen nicht nur die danach gefertigten Marc-Anton'schen Kupferstiche, sondern auch die schönen Wiederholungen in der ehemaligen Vorhalle der Villa Palatina, damals vermuthlich dem Duca Mattei, jetzt dem Engländer Mills gehörig. Sie sind ganz von Giulio Romano al fresco ausgeführt.

Endlich gehörte zum Hofstaat Leo's X. auch noch der durch Gelehrsamkeit ausgezeichnete Bibliothekar Tommaso Inghirami aus einer edeln Volterresischen Familie. Er war 1510 von Julius II. zum Bischof von Ragusa ernannt worden, versah im Conclave, aus dem Leo X. als Papst

hervorging, das Amt des Geheimſchreibers und führte den Beinamen Phädra, weil er ſich einſt bei Aufführung von Seneca's Trauerſpiel Hippolytus, worin er die Rolle der Phädra ſpielte, durch außerordentliche Geiſtesgegenwart hervorgethan hatte. Als nämlich zufälligerweiſe an der Maſchinerie etwas in Unordnung kam, und die Darſtellung des Stücks dadurch unterbrochen ward, unterhielt er die Zuſchauer in improviſirten lateiniſchen Verſen ſo gut, daß alles ihm lauten Beifall klatſchte. Rafael hat dieſen etwas feiſten Herrn 1513 in der rothen Kleidung ſeines im Conclave verwalteten Amts vortrefflich, faſt in Holbein'ſcher voller Beleuchtungsmanier, gemalt; das Gemälde bildet jetzt eine Zierde des Pitti.

Das mit der Jahreszahl 1518 bezeichnete, im Palaſt Sciarra Colonna zu Rom befindliche Porträt eines Violinſpielers, im höchſten Grade anziehend durch Anmuth und Schönheit, ſtellt vermuthlich gleichfalls einen Lieblingsgeſellſchafter des Papſtes, der ſich an ſeinen Improviſationen auf der Baßgeige ergötzte, den Andrea Marone aus Brescia, dar. Ziemlich aus derſelben Zeit, oder auch von früher ſchon, ſtammen wol folgende fernere Bildniſſe Rafael's: das eines Cardinals (Borgia?) im Palaſt Borgheſe zu Rom; das des Archidiakonus Friedrich Carondelet beim Herzog von Grafton in London; das eines jungen Mannes bei Herzog von Alba in Madrid, und einige andere, bei denen der Antheil des Meiſters an der Ausführung nicht ganz feſtſteht.

Noch mögen hier gleich die übrigen Porträts angeführt werden, die Rafael aus der Mediceiſchen Familie gemalt hat. Es ſind die 1518 entſtandene, aber nur noch in Copien zu Florenz und Montpellier (im Muſée Fabre) vorhandene halbe Figur des Lorenzo de' Medici, Herzogs von Urbino, und das wol ſchon von 1514 ſtammende Bruſtbild ſeines Bruders Giuliano, des jüngſten Bruders Leo's X., der den Oberbefehl der päpſtlichen Truppen in Rom führte und 1516 ſtarb. Auch hiervon iſt das Original verloren; eine Copie, wol von Allori, hängt jetzt in den Uffizi zu Florenz. Endlich ſtellte Rafael auch den kleinen Hippolito de' Medici, natürlichen Sohn des Giuliano, al fresco als Pagen auf dem Stanzenbilde der Krönung Karl's des Großen dar.

Worin der Hauptreiz des Rafael'ſchen Porträts liege, das hat Viſcher mit folgenden Worten ſchön ausgeſprochen: „Rafael hat einen Zauber der Linie, eine Welle, ein Oval der Köpfe, ein Neigen, Beugen des Hauptes und Halſes, eine Zeichnung der Figur, der Hand, des Beins, und darin einen Ausdruck himmliſcher Liebe, Reinheit des Daſeins, die nur ihm eigen iſt, ſo nicht wiederkehren kann. Mit dieſem Steuer des Schönheitsgeſetzes in der Hand, iſt er nun auch ſchlechthin ſicher, die rechte Mittellinie in Einlaſſung der Individualität zu treffen, und wenn bisher dieſe Seite des Maleriſchen von den Florentinern kräftiger als von den in anderer Beziehung mehr maleriſchen Umbriern

gepflegt war, ſo iſt es jetzt der eine Mann, der Umbrier, der auch hierin das Höchſte erreicht und in weiterer Ausdehnung und Entwickelung deſſen, was ſchon Leonardo da Vinci gethan, jenes abſolute Maß der Verbindung des normal Schönen mit dem Individuellen innerhalb des italieniſchen, plaſtiſch-maleriſchen Stils hingeſtellt. Die weſentlichen charakterbezeichnenden, proträtartigen Züge des einzelnen Menſchen können mit muſterhafterer Ausſonderung der unweſentlichen, zufälligen, die Großheit des Stils ſtörenden Züge nicht in den Kreis des Schönen hineingezogen werden. Hierin unterſtützt auch ihn das eigentliche Porträt, das er mit demſelben Geiſte ſtiliſirt und doch, wie es der Zweig verlangt, in die nähere, empiriſche Aehnlichkeit hereinführt. Die Farbe hat er in jener Wärme der Seelenglut von ſeinem Meiſter (Perugino) übernommen und führt ſie im Bildniß bis zur Vollendung venetianiſchen Colorits heraus; dies jedoch nur im einzelnen, denn auf dieſem Punkt öffnet ſich ein neuer Weg, den er nach ſeiner Richtung nicht bleibend einſchlagen konnte."

Nehmen wir nun nach dieſen Anticipationen die chronologiſche Reihenfolge der Werke Rafael's wieder auf, ſo müſſen wir zunächſt die von Agoſtino Chigi, einem reichen Kaufmann aus Siena, für die eine Kapelle in der Kirche Sta.-Maria della Pace zu Rom beſtellten vier Propheten und Sibyllen in Fresco erwähnen, die höchſt wahrſcheinlich

lich von 1514 ſtammen. Hat er darin auch die grandioſe und originelle Darſtellungsweiſe des Michel Angelo nicht erreicht, ſo übertraf er doch, wenigſtens was die Sibyllen anlangt, ſeinen Nebenbuhler entſchieden durch die Schönheit der Geſtalten. Die Sibyllen befinden ſich über einem Bogen rechts beim Eintritt in die Kirche; es ſind, von links nach rechts gehend, die cumäiſche, perſiſche, phrygiſche und die alte tiburtiniſche, alle der Natur des Meiſters entſprechend als liebliche griechiſche Muſen dargeſtellt, während Michel Angelo ſie als Weſen der Urzeit, als die mächtigen, gigantiſchen Prophetinnen alter dunkler Weisheit auffaßte. Die Propheten, in der obern Abtheilung der Kapelle auf der Wand des zum Altar führenden Bogens über den Sibyllen, ſtellen Daniel mit einer Tafel, David im Prieſtergewand, Jonas mit gen Himmel gerichtetem Blick und Hoſea ſitzend dar, und ſind von der Hand des Timoteo Viti nach Rafael'ſchen Cartons ausgeführt.

Mit Recht rectificirte Goethe das Urtheil Volkmann's, welcher von den Sibyllen ſagte: die Zeichnung ſei richtig, aber die Zuſammenſetzung ſchwach, welches vermuthlich dem unbequemen Platz beigemeſſen werden müſſe. Hierauf entgegnet Goethe in der „Italieniſchen Reiſe": „Rafael war niemals von dem Raume genirt, den ihm die Architektur darbot, vielmehr gehört zu der Großheit und Eleganz ſeines Genies, daß er jeden Raum auf das zierlichſte zu füllen und zu ſchmücken wußte, wie er augenfällig in der Farne-

ſina dargethan hat. Selbſt die herrlichen Bilder der Meſſe von Bolſena, der Befreiung des gefangenen Petrus, des Parnaſſes wären ohne die wunderliche Beſchränkung des Raumes nicht ſo unſchätzbar geworden. Ebenſo iſt auch hier in den Sibyllen die verheimlichte Symmetrie, worauf bei der Compoſition alles ankommt, auf eine höchſt geniale Weiſe obwaltend; denn wie in dem Organismus der Natur, ſo thut ſich auch in der Kunſt innerhalb der genaueſten Schranke die Vollkommenheit der Lebensäußerung kund."

Aus demſelben Jahre rührt das Frescobild der Galatea her, welches Rafael im Saal des von Baldaſſare Peruzzi für Agoſtino Chigi gebauten Hauſes, der jetzigen Villa Farneſina des Exkönigs von Neapel, gemalt hat, während die Darſtellungen aus der Fabel von Amor und Pſyche in der Vorhalle (Loggia) derſelben Villa von Vaſari in die letzte Lebenszeit des Künſtlers geſetzt werden, vermuthlich aber, mit Ausnahme einer einzigen, ſehr ſchönen, vom Rücken geſehenen Grazie auf dem Bild, wo Amor den Grazien ſeine Geliebte zeigt, von Giulio Romano, Francesco Penni und Giovanni da Udine nur nach den Cartons des Meiſters in Fresco ausgeführt worden ſind. Die Galatea dagegen iſt faſt ganz von ſeiner eigenen Hand, gleich reizend durch die Schönheit der Zeichnung und die ebengedachte bewunderungswürdige Symmetrie der Anordnung, wie durch die Klarheit und Heiterkeit der Fär-

bung und die charaktervolle Lebendigkeit der Darſtellung. Die Geſtalt der Galatea überſtrahlt vielleicht alles, was wir an ſchönen, nackten weiblichen Geſtalten beſitzen; es iſt daher ganz beſonders intereſſant, aus einem Briefe, den Rafael an ſeinen Gönner, den Grafen von Caſtiglione, geſchrieben, zu erfahren, daß er dieſe Figur in Ermangelung eines ſchönen Modells nach einer gewiſſen ihm vorſchwebenden Idee des Schönen componirt habe. „Wegen der Galatea", ſo heißt es in dieſem auch ſonſt noch merkwürdigen Brief (ich komme darauf zurück), „würde ich mich für einen großen Meiſter halten, wenn die Hälfte der ſchönen Dinge wahr wäre, welche mir Ew. Herrlichkeit ſchreiben; aber ich erkenne in Euern Worten die Liebe, die Ihr für mich hegt. Ich muß ſagen, daß, um eine Schönheit zu malen, ich deren mehrere ſehen müßte, mit der Bedingung, daß Ew. Herrlichkeit ſich bei mir befänden, um das beſte zu wählen. Da aber gute Richter und ſchöne Weiber ſelten ſind, ſo bediene ich mich einer gewiſſen Idee, die meinem Geiſte vorſchwebt. Ob dieſe nun einige künſtleriſche Vortrefflichkeit in ſich trägt, weiß ich nicht, wol aber bemühe ich mich, ſie zu erreichen."

Man kann ſich denken, zu wie viel unnützem äſthetiſirendem Geſchwätz dieſes ſcheinbare Bekenntniß des Rafael'ſchen abſoluten Idealismus Anlaß gegeben hat. Meines Bedünkens hat der große Maler damit, neben der feinen, weltmänniſchen, die volle italieniſche Gentilezza athmenden Schmei-

helei für den gräflichen Gönner, nur so viel sagen wollen, als das, was jeder empfindet, der sich in seine Werke vertieft, nämlich, daß es ihm bei seiner Kunst nicht um sklavische Imitation der äußern Natur, sondern um Versinnlichung einer von ihm empfundenen Idee nach den Formen, welche die sichtbare Schöpfung „als die consequente Erscheinung ihrer geistigen Natur" aufweist, mit einem Wort: um „die Darstellung einer in Schönheit idealisirten Welt" zu thun gewesen ist. Die Kunst ahmt ja, das wissen wir alle, die Natur nach, aber sie geht zugleich über dieselbe hinaus, indem sie wirklich macht, was der Natur wirklich zu machen nicht überall gelingt. So schrieb auch Federico Zuccharo: ‚Soleva dire Raffaelo che il pittore ha obbligo di far le cose non come le fa la natura, mà come ella le dovrebbe fare."

Bald darauf, 1515, malte Rafael die heilige Cäcilia für die von der später kanonisirten Elena Duglioli del Oglio der Heiligen gestiftete Kapelle in der Kirche S.-Giovanni in Monte, jetzt in der Pinacoteca zu Bologna. Es gehört dieses 7 Fuß 3 Zoll hohe und 4 Fuß 6 Zoll breite Gemälde zu den am meisten bewunderten Schöpfungen des Meisters, vor dem Goethe am 18. Oct. 1786 das bedeutsame Wort ausgesprochen hat: „Er (nämlich Rafael) hat eben immer gemacht, was andere zu machen wünschten, und ich möchte jetzt nichts darüber sagen,

als daß es von ihm iſt. Fünf Heilige nebeneinander, die uns alle nichts angehen, deren Exiſtenz aber ſo vollkommen daſteht, daß man dem Bilde eine Dauer für die Ewigkeit wünſcht, wenn man gleich zufrieden iſt, ſelbſt aufgelöſt zu werden." Leider iſt das herrliche Bild jetzt in einem beklagenswerthen Zuſtande, da es in Paris 1803, von Holz auf Leinwand übertragen, vielfach zerriſſen ging und ſchändlich übermalt wurde, Thatſachen, die Paſſavant an den Stellen, wo er über das Bild ſpricht (I, 254—256; II, 180—183; III, 123—124), nicht genugſam hervorhebt und anerkennt, obwol er von dem kunſtſinnigen Kupferſtecher Profeſſor Eugen Eduard Schäffer zu Frankfurt a. M., der ſich eingehend mit dem bologneſer Original beſchäftigt und namentlich auch deſſen pariſer Geſchichte genau erörtert hat, beſonders darauf aufmerkſam gemacht worden iſt. Man kann gewiß zugeben, was Nagler über das Gemälde geſagt hat: „Alles darin iſt ſtille Andacht, wie die feierlichen langgezogenen Töne alter Kirchenlieder"; allein man darf dabei, wenn man den heutigen Zuſtand des Kunſtwerks ins Auge faßt, auch dasjenige nicht überſehen, was Rumohr ſchon 1831, alſo lange vor Paſſavant, der Wahrheit völlig entſprechend, darüber hat drucken laſſen: „Gegenwärtig iſt freilich dieſes Werk ſo durchhin von einem Reſtaurateur beſudelt, daß es mehr einer Copie als noch ſich ſelbſt gleicht." Nur im Kopf des heiligen Auguſtin zeigt ſich noch die volle Kraft und Einzigkeit des Rafael'ſ-

ſchen Pinſels. Unter den vielen vorhandenen Copien nimmt eine ſehr ſorgfältig und mit ungemeiner Detailausführung gemalte, im Beſitz des Mr. Thomas du Boulay zu Sandgate in der engliſchen Grafſchaft Kent, eine hervorragende Stelle ein. Profeſſor Schäffer ſchreibt ſie mit gewichtigen Gründen dem Agoſtino Caracci zu; obwol ſie in kleinerm Format gefertigt iſt, auch in dem Ausdruck der Köpfe das Original nicht überall erreicht und öfters, z. B. bei der Geſtalt des Paulus, ſogar gefliſſentlich davon abweicht, ſo ſcheint dies letztere aus dem Grunde geſchehen zu ſein, um die Intentionen des Originals noch eindringlicher zur Darſtellung zu bringen. Nicht unerheblich erſcheint die Thatſache, daß Rafael bei der Ausführung zwar dem von Marc Anton geſtochenen Originalentwurf, deſſen vollſtändige Echtheit übrigens Paſſavant zweifelhaft dünkt, ziemlich treu gefolgt, dennoch aber von ſeiner urſprünglichen Idee in der Darſtellung der drei männlichen Charaktere, Paulus, Johannes und Auguſtinus, glücklich abgegangen iſt. Sie ſtanden ihm im Entwurf zu abgezogen und ohne die nöthige innere Beziehung zur Hauptfigur da, und er verband ſie darum auf dem Gemälde näher mit dem eigentlichen geiſtigen Moment ſeiner Conception. Auch hinſichtlich der Magdalena wich er von ſeiner Skizze ab, welche die Heilige im Profil mit dem entzückten Blick nach der Engelglorie hin darſtellt, während ſie jetzt ganz en face dem Beſchauer zugewendet erſcheint, freilich, wie Nagler bemerkt, „ohne Theilnahme an der

tiefern Rührung, von welcher die übrigen Gemüther ergriffen sind", da sie die heilige Cäcilia im Anhören der himmlischen Harmonien völlig aufgehen sehen.

Zur selben Zeit schickte der Künstler die Vision des Ezechiel, jetzt im Pitti, an den Grafen Vincenzo Ercolani nach Bologna. Trotz des kleinen Formats macht dieses Bild eine grandiose Wirkung; die Einwirkung Michel Angelo's auf die Composition ist unverkennbar. Verloren gegangen ist eine Geburt Christi, die Rafael für den Grafen Canossa in Verona gemalt, und von welcher Paolo Veronese und Taddeo Zuccharo Copien gemacht haben sollen, die sich aber ebenfalls nirgends mehr vorfinden. Aus gleicher Zeit stammen wol auch die Fresken, womit Rafael im Bunde mit andern seine mythenhafte Villa im Park der Villa Borghese geschmückt hat. Die Villa wurde 1848 in der Revolution gänzlich zerstört; glücklicherweise aber hatte der Principe Borghese schon 1844 die drei vorzüglichsten Fresken des dritten kleinern Gemachs aussägen und in seiner Galerie zu Rom unter Glas und Rahmen aufstellen lassen. Nur eins davon, die Hochzeit des Alexander mit Roxane, ist von Rafael's eigener Composition; die beiden andern Bilder gehören der Erfindung Michel Angelo's und Perino del Vaga's an. Goethe, der die Villa noch unzerstört sah, bemerkt, daß ihm die an den Wänden gemalten „kleinen Genien und ausgewachsenen männlichen Gestalten, die auf Schnör-

:ln und Stäben gaukeln, ſich heftiger und munterer ewegen, zu balanciren, nach einem Ziele zu eilen ſcheinen, nd was alles die Lebensluſt für Bewegungen einflößen ıag", von allen Rafael'ſchen Arabesken am meiſten im ɔinn der Alten zu ſein dünkten, und ſetzt hinzu: „Es iſt m ſo reizender, weil er hier viel hätte machen können, ber weniger und eben was genug war, machen wollte."

Wir müſſen hier die Aufzählung der Rafael'ſchen ɔemälde abermals unterbrechen, um noch kürzlich ſeiner rchitektoniſchen und plaſtiſchen Arbeiten zu gedenken; denn leich Michel Angelo, Leonardo da Vinci und dem deutſchen llbrecht Dürer, mit dem er ebenfalls in freundſchaftlich- ochachtungsvoller Verbindung ſtand und Geſchenke wech- ɛlte, umfaßte ſein Genie alle drei Zweige der bildenden kunſt. Ueber die architektoniſchen Werke des Meiſters iſt in beſonderes Buch unter dem Titel erſchienen: „Opere ırchitettoniche di Raffaelo Sanzio incise e dichiarate lall' architetto Carlo Pontani" (Rom 1845). Es beſteht ıus 36 Blättern, von denen jedoch die zwei letzten, wie Paſſavant nachgewieſen, entſchieden nicht von Rafael her- ührende Baupläne enthalten.

Zunächſt entwarf Rafael, nachdem er in Rom zu großem Anſehen und Vermögen gelangt war, eine Menge hervor- ragender Schüler um ſich geſammelt hatte und Aufträge aus allen Theilen Italiens zu erhalten anfing, mit Hülfe des da- maligen Peterskirchen-Baumeiſters Bramante, ſeines Lands-

mannes und Verwandten, den Plan zu einem eigenen zweistöckigen Hause, das er in Borgo nuovo gegenüber der Peterskirche 1513 ganz von Backsteinen für sich erbauen ließ, wobei er, nach Vasari's Beschreibung im Leben des Bramante, „eine sehr schöne und neue Erfindung" anbrachte, sich auch bei den architektonischen Gliedern statt der gehauenen Steine des Backsteins und Mörtelgusses („lavorato di mattoni e di getto con casse") bediente. Im Jahre 1514 bezog Rafael sein Haus. Die Hauptfaçade ging nach dem Petersplatz. Das untere Geschoß von mächtigem Rustica hatte fünf Bögen, von denen der mittlere die Eingangsthür enthielt, während die beiden andern zu jeder Seite in Magazine führten. Das zweite Stockwerk mit fünf Giebel- und Ballustraden-geschmückten Fenstern war durch halbvortretende, auf Postamenten stehende gekuppelte Säulen dorischer Ordnung geziert, und ein Hauptgesimse gleicher Ordnung krönte das Ganze. Diese Façade hatte nach dem Maßstab, welcher dem 1549 von Antonio Lafreri herausgegebenen Kupferstich beigegeben ist, eine Breite von 104 Palmen, das Erdgeschoß eine Höhe von 29, der obere Stock eine von 34 Palmen und 6 Zoll. Jetzt sieht man von dem fast ganz zerstörten Gebäude nur noch den untern Theil des rechten Eckpfeilers. Der Rest ist theils umgebaut, theils dem Palazzo Accoromboni einverleibt worden. Rafael vermachte das Haus seinem nicht vermögenden Gönner, dem Cardinal Bibiena, der jedoch selbst

bald nach ihm (am 9. Nov. 1520) ſtarb und es daher nie bewohnt hat.

Nach dem Tode des Bramante ernannte Papſt Leo X., dem Wunſche des Sterbenden entſprechend, Rafael mittels Beſtallungsbriefs vom 1. Aug. 1514 zum Baumeiſter der Peterskirche, mit einem Jahresgehalt von 300 Ducati d'oro; es geſchah dies jedoch erſt, nachdem der Künſtler ein allgemeine Bewunderung erregendes Modell und einen Koſtenanſchlag für dieſen Dombau eingereicht und dadurch eine Befähigung zu ſolchem Amte beſonders dargethan hatte. Das Rafael'ſche Modell iſt leider verloren gegangen, und nur den Grundriß ſeines Plans theilt uns Sebaſtiano Serlio im dritten Buche ſeines von Scamozzi herausgegebenen Werks: „Tutte l'opere d'architettura" (Venedig 1545, zweite Ausgabe 1584) mit, den auch Philippo Bonanni auf Tafel 10 ſeiner „Numismata summorum pontificum templi vaticani fabricam indicantia" (Rom 1696), jedoch irrthümlich als von Bramante herrührend, wiedergibt. Paſſavant glaubt, daß der Plan, welcher ſich in dem Heft architektoniſcher Zeichnungen von Giuliano da San-Gallo in der Barberini'ſchen Bibliothek findet, den erſten Entwurf Rafael's enthalte. Danach bildet der Grundriß ein lateiniſches Kreuz mit ſieben Schiffen des Langhauſes, wovon das mittlere weit iſt, und die drei ſchmalen Schiffe auf jeder Seite je eine Ausgangsthür nach der Vorhalle haben. Den Chor umringt eine Mauer

im Halbkreis, einen verſchloſſenen Gang zwiſchen der äußern Umfaſſungsmauer laſſend, während die Tribünen der Seitenarme, mit Niſchen verſehen, je einen kleinen Halbkreis beſchreiben, der durch zwei Pilaſter und zwölf immer zu vier gruppirte Säulen gebildet iſt. Die Vorhalle ruht auf 30 Säulen (bei Serlio auf 36); nur die an den äußerſten Enden ſind gekuppelt. Die Pfeiler längs der Kirche verſtärken gekuppelte Pilaſter mit Niſchen zwiſchen ihnen.

Im ganzen iſt dieſer Entwurf weniger frei und grandios als der von Serlio mitgetheilte, allein auch hiernach wäre die Peterskirche ſchöner und dem antiken Geſchmack mehr entſprechend ausgefallen als der jetzige weitläufige und zum Theil plumpe ſowie in den Details keineswegs in reinem Stil gehaltene Bau; namentlich würde die Wirkung des Rafael'ſchen Projects unzweifelhaft eine reichere und doch zugleich ruhigere geweſen ſein, und man hätte, vor der Kirche ſtehend, die Kuppel, obwol ſie auch nach dieſem Plane ziemlich weit nach hinten hin gekommen wäre, wenigſtens haben ſehen können, da die Vorhalle niedriger gehalten war. Jetzt verbirgt ſich bekanntlich die Kuppel trotz ihrer ungeheuern Dimenſionen gänzlich vor dem Auge des vor der Vorderfaçade weilenden Beſchauers. Trotzdem aber muß man wol einräumen, daß es ein Irrthum Rafael's geweſen, wenn er ſtatt der von Bramante und ſpäter auch von Michel Angelo mit aller Energie vorgeſchlagenen Grundform eines griechiſchen Kreuzes die

des lateiniſchen einführte; denn das Gebäude war ſeiner ganzen Idee nach auf die erſtere angewieſen, und wenn auch Rafael's Gedanke nicht zur Ausführung kam, ſo hat doch das durch ſeinen Einfluß herbeigeführte öftere Schwanken zwiſchen den beiden Grundformen bei der ſchließlichen Vollendung die Wirkung des Baues nicht unweſentlich beeinträchtigt. Wie ſehr übrigens Rafael's Plan von dem des Bramante in allen Theilen abwich, beweiſt eine Medaille, die Cardoſſo 1506 anfertigte.

Die Freude unſers Meiſters über ſein neues Amt offenbart vor allem ſein am 1. Juli 1514, alſo noch vor Ausfertigung ſeiner Beſtallung als Dombaumeiſter, an ſeinen Oheim Ciarla gerichteter langer Brief, worin er ſich zugleich ſo freimüthig über ſeine Abneigung gegen das Heirathen erklärt. „Was meinen Aufenthalt in Rom anbelangt", ſchreibt er, „ſo kann ich aus Liebe zum Bau der Peterskirche niemals anderswo als hier bleiben, denn ich habe jetzt die Stelle des Bramante. Welcher Ort in der Welt iſt aber würdiger als Rom? Welches Unternehmen edler als das von St.-Peter? Denn dies iſt der erſte Tempel der Welt und der größte Bau, den man jemals geſehen hat, und der mehr als eine Million Goldes koſten wird. Wißt, der Papſt hat 60000 Ducati jährlich für den Bau beſtimmt und denkt an nichts anderes. Mir hat er einen Gefährten gegeben, einen ſehr erfahrenen Mönch, der über achtzig Jahre alt iſt, und da der Papſt

ſieht, daß er nur kurze Zeit noch leben kann, und er im Ruf großer Kenntniſſe ſteht, ſo hat Se. Heiligkeit ſich entſchloſſen, mir ihn zum Gefährten zuzugeſellen, auf daß ich von ihm lerne, wenn er etwa irgendein ſchönes Geheimniß in der Architektur beſitzt, und auf daß ich in dieſer Kunſt immer vollkommener werde. Er heißt Fra Giocondo. Jeden Tag läßt uns der Papſt rufen und ſpricht einige Zeit mit uns über den Bau."

Ein weiterer ſchöner Ausſpruch Rafael's über den Bau von St.-Peter findet ſich in dem ſchon citirten Briefe an den Grafen Caſtiglione, worin er vom Schönheitsideal ſpricht. Dort leſen wir: „Unſer Herr hat, indem er mir eine Ehre erwies, zugleich eine große Laſt auf meine Schultern gelegt, nämlich die Aufſicht über den Bau von St.-Peter. Ich hoffe zwar nicht darunter zu erliegen, zumal das Modell, das ich davon gemacht, Sr. Heiligkeit gefallen hat und von vielen ſchönen Geiſtern gelobt wird. Aber ich erhebe mich in Gedanken noch höher: ich möchte die ſchönen Formen der antiken Gebäude finden, weiß aber nicht, ob dies nicht ein Icarusflug ſein wird. Vitruv gibt mir einiges Licht, aber nicht ſo viel als hinlänglich iſt." Daraus geht deutlich hervor, was auch ſonſt beſtätigt wird, daß Rafael, ebenſo wie Michel Angelo, die Kunſt der Alten weit über die ſeinige ſtellte, daß ihm aber, um zum vollen Verſtändniß der griechiſchen Architektur zu gelangen, die richtigen Hülfsmittel fehlten, wie man ſie denn damals überhaupt

noch nicht beſaß. Den Vitruv ließ er ſich zu ſeinen gewiſſenhaften Studien von dem gelehrten Marco Fabio Calvo aus Ravenna ins Italieniſche überſetzen. Das mit Randgloſſen von ſeiner eigenen Hand verſehene Manuſcript beſitzt jetzt die münchener Bibliothek.

Als ein weiterer Beweis, wie ſehr ſich Rafael das ihm anvertraute Dombaumeiſteramt angelegen ſein ließ, iſt das bekannte Breve des Papſtes vom 27. Aug. 1515 zu betrachten, wodurch ihm auf ſeine Veranlaſſung die Mittel an die Hand gegeben wurden, die für den Bau der Peterskirche nöthigen Steine wohlfeil beſchaffen zu können, indem allen Römern bei Strafe von 100—300 Goldſcudi verboten ward, irgendeinen aus den Ruinen Roms ausgegrabenen Stein eigenmächtig zu verwenden oder zu behauen, ohne vorher Rafael davon Anzeige gemacht und ſeine Erlaubniß erhalten zu haben. Ebenſo ſollten insbeſondere die römiſchen Steinmetzen keinerlei antike Marmorſtücke mit eingehauenen Inſchriften bearbeiten, wenn Rafael nicht vorher ſeine Genehmigung dazu gegeben. Hierdurch bekam er Gelegenheit, alle Ausgrabungen Roms unter ſeine Controle zu nehmen und ſo manche Monumente der alten Kunſt zu retten, die noch jetzt die Zierde der dortigen Muſeen ausmachen. Doch waren ſchon, bevor er ſein Amt antrat, welches man recht eigentlich als das eines Conſervators der römiſchen Alterthümer bezeichnen kann, die Laokoongruppe (1506), der

Apoll von Belvedere, der Torso des Hercules, die Gruppen des Nil- und Tiberflusses, sowie viele andere entdeckt und im Vatican aufgestellt.

Immer tiefer wurde Rafael so in das Studium der römischen Alterthümer hineingeführt, und in seinen letzten Lebensjahren beschäftigte ihn sogar das Project, vielleicht gemeinschaftlich mit seinem Gönner Castiglione, einen vollständigen Plan des alten Rom aufzunehmen und die antiken Gebäude nach den noch vorhandenen Ueberresten und den Beschreibungen der alten Autoren in Grund- und Aufrissen wiederherzustellen. Eine wie große Theilnahme dieses Project in Rom fand, beweist unter anderm das Epigramm Cölio Calcagnini's aus Ferrara:

So viel Helden hatten Rom erbaut während so langer Zeit,
Und so viel Feinde und so viel Jahrhunderte zerstörten es.
Nun sucht Rom in Rom Rafael, und findet es.
Es zu suchen, war die Aufgabe eines großen Mannes, es zu finden
— eines Gottes.

Wie er bei seinem Werke, von dem nur einige zum Theil in Kupfer gestochene Zeichnungen auf uns gekommen sind, verfuhr, zeigt sein dieserhalb an den Papst geschriebener Bericht vom Jahre 1519, der denn auch den Beweis dafür liefert, daß Rafael im Auftrag Leo's X. diese Arbeit übernommen. Er beginnt damit, die Superiorität der alten Römer anzuerkennen, denen vieles leicht geworden, was wir für unmöglich hielten. Dann klagt er über die Zerstörungen des antiken Rom, woran selbst Päpste sich

betheiligt. Den Leichnam Roms, einſt die Königin der Welt, habe er, ſagt er, jämmerlich zerriſſen geſehen. („Vedendo quasi il cadavero di quella nobil patria che è stata regina del mondo così miseramente lacerato.") Dann gibt er eine Ueberſicht der Monumente verſchiedener Zeitalter, beſchreibt umſtändlich die Art, wie er mit einer Buſſole die alten Gebäude aufgenommen habe, und bittet den Papſt ſchließlich angelegentlichſt, daß er dieſelben erhalten möge. Mag ihm auch der gewandte Caſtiglione bei der ſtiliſtiſchen Abfaſſung dieſes meiſterhaften Geſchäftsbriefs, der neben der klarſten Entwickelung rein praktiſcher Geſichtspunkte doch auch noch Raum zu wärmſter Darlegung der edelſten Kunſtbegeiſterung behält, hülfreich zur Seite geſtanden haben, immer zeugt auch dieſes Document wieder dafür, daß Rafael's Geiſt alles umfaßte, was Schönes und Großes in den Künſten je geleiſtet worden iſt. Namentlich erſtaunt man über ſeine genauen geometriſchen Kenntniſſe, die den vollkommen durchgebildeten Architekten verrathen. Der Gebrauch des Kompaſſes und der Magnetnadel zur Ausmeſſung von Gebäuden gereicht ihm, wie Guhl hervorhebt, zur ganz beſondern Ehre, da er einer der erſten geweſen zu ſein ſcheint, der das von ihm beſchriebene Inſtrument zu ſolchen Zwecken benutzt hat.

Ich muß noch einmal auf Rafael's Amtirung als Baumeiſter von St.-Peter zurückkommen. Trotz alles ſeines Eifers für die Sache, vermochte er das Werk während

ſeiner Lebzeiten nicht viel zu fördern, indem ſich bald herausſtellte, daß die vier Hauptpfeiler, welche die Kuppel tragen ſollten, von dem durch Julius' II. Ungeſtüm zur Uebereilung gedrängten Bramante im Fundament zu ſchwach hergeſtellt waren. Rafael verlor alſo zuerſt viele Zeit mit der nachträglichen Verſtärkung dieſer Pfeiler, dann aber floſſen die Gelder für den Bau der Kirche immer ſpärlicher, da ſie durch Leo's X. verſchwenderiſche Prunkſucht und ſeinen Krieg gegen den Herzog von Urbino vergeudet wurden. Glücklicher war der Künſtler in der Ausführung eines andern, gleichfalls von Bramante angefangenen Baues, des Hofes im Vatican, di S.-Damaſo genannt. Auch hierzu zeichnete er einen ſchönern und reichern Plan und ließ ein Holzmodell anfertigen. Noch heute wird dieſer auf der einen Seite offene Hof nebſt dem dreiſeitigen einfachen Bogengang des Erdgeſchoſſes in Mauerwerk und den drei obern Stockwerken in Travertin mit halbvortretenden Säulen erſt doriſcher, dann joniſcher Ordnung und endlich mit freiſtehenden korinthiſchen Säulen allgemein bewundert. Hier befinden ſich die Loggien, von denen jede im Innern eine kleine, den Bögen entſprechende Kuppel hat.

Sonſtige Baupläne Rafael's ſind der für die Kapelle in Sta.-Maria del Popolo zu Rom für ſeinen Freund Agoſtino Chigi, zum Theil erſt nach des Künſtlers Tode vollendet; dann der für die nicht ausgeführte Façade der

Kirche S.-Lorenzo in Florenz, zu der auch Michel Angelo einen Concurrenzentwurf ausgearbeitet (Rafael mußte dieſerhalb im Winter von 1515 zu 1516 auf des Papſtes Befehl eigens nach Florenz reiſen); ferner der Plan zum Palaſt Coltrolini bei St.-Andrea della Valle, jetzt Palazzo Bidoni; der Plan zur Caſa di Jacopo Sadoleto, jetzt Caſa Berti, am Ende des Borgo nuovo, rechts am Petersplatze, in Backſteinen aufgeführt mit fünf Fenſtern in der Breite der Façade; der Plan zur Villa des Cardinals Giulio de' Medici auf dem Monte Mario, jetzt Villa Madama; zum Palaſt Pandolfini in der Straße S.-Gallo zu Florenz und zur Caſa Uguccioni ebendaſelbſt, beide während des florentiner Aufenthalts im Winter von 1515 zu 1516 gemacht; der erſtgedachte Palaſt wurde jedoch erſt nach Rafael's Tode von Baſtiano Ariſtotile da San-Gallo ausgeführt. Endlich wäre noch der von Vaſari als „cosa bellissima" bezeichnete, von Giovanni da Udine mit Stuckarbeiten geſchmückte Palaſt des Giovanni Battiſta Branconio d'Aquila, der Peterskirche gegenüber errichtet, aber bei der Erweiterung der letztern fortgeriſſen, zu nennen; denn über die dem Rafael gleichfalls zugeſchriebenen Pläne zur Kirche S.-Giovanni Battiſta dei Fiorentini in Rom, zur Wiederſterhellung der Kirche Sta.-Maria e Domnica, auch della Navicella genannt, auf dem Monte Celio, und endlich für die Ställe des Agoſtino Chigi bei der Farneſina wiſſen wir ſo gut wie gar nichts.

Um die Richtung, welche der Meiſter als Architekt verfolgte, kurz zu charakteriſiren, werden wir Paſſavant recht geben und ſagen können, daß ihm weit mehr als ſeinem Lehrer und Landsmann Bramante ein richtiges Gefühl für große architektoniſche Maſſen und Abtheilungen ſowie ein ihm ganz beſonders eigener Sinn für ſchöne Verhältniſſe und Formen innewohnte. Seinen architektoniſchen Gliedern, den Geſimſen, Thür- und Fenſterbekleidungen gab er mehr Fülle als Bramante; den Fenſterſturz liebte er, um die maleriſche Wirkung zu erhöhen und ſeiner Architektur ein reicheres Gepräge zu verleihen, abwechſelnd mit ſpitzen und runden Giebeln zu bedecken, gekuppelte Säulen anzubringen und den Sockel durch vortretende Fenſterbrüſtungen zu unterbrechen. Dennoch laufen ſeine Geſimſe und Gurten immer in ununterbrochenen Linien durch, ſodaß ſie der Wirkung harmoniſcher Ruhe keinen Eintrag thun. Sein Bauſtil iſt entſchieden reiner als der des Michel Angelo; nur Baldaſſare Peruzzi dürfte ihm unter den Architekten des 16. Jahrhunderts den Rang ſtreitig machen können.

Unzweifelhaft iſt die Neubelebung des nüchtern gewordenen Renaiſſanceſtils durch edle, reiche Glieder- und Ornamentenfülle mit auf Rafael zurückzuführen, während von der gewaltſamen Perſönlichkeit Michel Angelo's ein unſtreitig wilderer Stil ausgeht: die Rieſenpilaſter und Gebälke, die Verkröpfungen, das Brechen und Einſchneiden der Giebel über Thür und Fenſtern, der Anfang des Schnörkels in geſchweiften

und gerollten Verzierungen, aus welchen Ansätzen sich dann allmählich die Bernini'sche und Borromini'sche Kunstform, der Rococostil, als „Todfeind der geraden Linie" entwickelte.

Allein mit den historisch feststehenden Leistungen Rafael's auch im Fache der Architektur zeigt sich die Universalität seines Genies noch nicht erschöpft; denn es ist mehr als wahrscheinlich, daß er sich gleichfalls in der Sculptur selbst versucht hat. Man hat nämlich allen Grund zu vermuthen, daß die herrliche Marmorstatue des Propheten Jonas in der Kapelle des Agostino Chigi in Sta.-Maria del Popolo von ihm selbst ausgeführt worden, während er zur Statue des Elias, die Lorenzetto gemacht, allerdings nur die Zeichnung lieferte. Ferner geht aus einem Briefe des Grafen Castiglione an seinen Sachwalter in Rom, Andrea Piperario, vom 8. Mai 1523 hervor, daß die lebensgroße Marmorgruppe des tödlich verwundeten Knaben, auf dem Rücken eines Delphins liegend und von diesem mit der Schnauze an den herabhängenden Haaren festgehalten, jetzt zu Down Hill in Irland, jedenfalls nach Rafael's eigenen Angaben, wenngleich bei der Ausführung unter Mithülfe Lorenzetto's gearbeitet worden. Auch gibt es noch mancherlei Zeichnungen Rafael's zu Schüsseln, Medaillen und dergleichen mehr, und Passavant nimmt es überdies für ausgemacht an, daß die schöne fontana delle tartarughe (mit den Schildkröten) zu Rom nach einem Rafael'schen Modell ausgeführt worden sei.

Endlich hat Professor Andreas Müller, der Conservator der Sammlung der Kunstakademie zu Düsseldorf, in einem 1860 erschienenen Schriftchen mit, soviel ich weiß, bisjetzt unwiderlegt gebliebenen Gründen darzuthun versucht, daß Rafael auch den Grabstichel und die Schneidenadel zu handhaben gewußt, also nicht blos, der traditionellen Annahme gemäß, dem Marc Antonio bei vielen Stichen, welche dieser nach seinen Compositionen und unter seiner Leitung gefertigt, hülfreich beigestanden, ihm auch wol bisweilen einen äußern Contour corrigirt, sondern wie Dürer, Francia und so viele seiner Zeitgenossen zu den peintres graveurs gezählt werden müsse, d. h. selbständig gestochen habe. Es befindet sich nämlich in der Sammlung der düsseldorfer Akademie ein nach dem pariser Fußmaß 6 Zoll 4 Linien hoher und 2 Zoll 8 Linien breiter Stich, die Heilige Jungfrau auf Wolken sitzend, welche den zu ihrer Rechten und sich an sie anlehnenden Jesusknaben hält und von vier aus den Wolken herausschauenden Engelknaben umgeben ist. Die Composition, vielleicht ein erster Entwurf zur Madonna di Fuligno, mit der sie Aehnlichkeit hat, athmet allerdings eine ganz eigenthümliche Rafael'sche Grazie, und die Ausführung überragt den bekannten Marc Anton'schen Stich, dessen Bartsch (Peintre graveur, XIV, 47) und Passavant (a. a. O., II, 636, Nr. 19) Erwähnung thun, sowie überhaupt alle Stiche, die dieser Künstler nach Rafael'schen Originalzeichnungen gemacht hat, in so

ganz evidentem Maße, daß Müller zu der Ueberzeugung gelangt ist, Rafael habe dieſes eine Blatt ſelbſt geſtochen, und zwar, wie er für ſehr wahrſcheinlich hält, angeregt durch die Kupferſtiche, die ihm Albrecht Dürer um das Jahr 1510 nach Rom geſendet, unter denen ſich wol auch die ſchöne Heilige Familie mit dem Schmetterling befunden haben kann; ihr gleicht der Stich Rafael's in Ton und Haltung und ſelbſt in der Behandlung einzelner Theile, wie z. B. der Wolken, der Köpfe, Hände, in der Darſtellung der Carnation mit einfachen Strichlagen u. ſ. w. auf das merkwürdigſte, ſodaß man allerdings glauben möchte, Rafael habe an dem Dürer'ſchen Stiche ſeine eigene Fähigkeit, durch Anwendung ähnlicher Mittel eine gleiche maleriſche Wirkung hervorzubringen, erproben wollen.

Wenn Vaſari in einer ſpäter fortgelaſſenen, aber in die neue trieſter Ausgabe wieder aufgenommenen Stelle der florentiner Ausgabe von 1550 erzählt, daß Rafael an den Kupferſtichen Dürer's geſehen, wie dieſer dabei zu Werke gehe, und dann ſelbſt von dem Wunſche beſeelt worden ſei, ebenfalls zu zeigen, was er in dieſer Kunſt vermöge, deshalb aber den damals berühmteſten Kupferſtecher Italiens, Marc Antonio Raimondi aus Bologna, viele Uebungen darin habe anſtellen, und da dieſe gelungen, ſeine erſten Sachen, wie den Kindermord, das Abendmahl u. ſ. w., von ihm habe drucken laſſen, ſo folgert Müller aus dieſer freilich nicht ganz conciſen Stelle ebenfalls, daß Rafael zuerſt ſelbſt

Verſuche, ſeine Werke zu ſtechen, gemacht, weil ihm die Proben, die Marc Anton aus Bologna mit nach Rom gebracht, nicht genügt haben; deshalb habe er den letztern, bevor er ihm die Vervielfältigung ſeiner Schöpfungen anvertraute, erſt unter ſeiner Leitung Uebungsverſuche nach den Stichen Dürer's anſtellen laſſen, damit er ſich in der Technik der Kupferſtecherkunſt vervollkommne. Eine Handzeichnung Rafael's, wonach Marc Anton ſein Blatt geſtochen haben könnte, iſt nicht vorhanden; Müller weiſt vielmehr nach, daß der Marc Anton'ſche Stich, der öfters copirt worden, ganz direct nach einem Abdruck derſelben Platte gefertigt ſein muß, von welcher die düſſeldorfer Akademie aus dem Nachlaſſe des Carlo Maratti (beziehentlich ihres ſpätern Directors Lambert Krahe, der einen großen Theil der Maratti'ſchen Handzeichnungenſammlung erwarb) den gedachten einen Abzug beſitzt. Daß Rafael auch ſonſt der Kupferſtecherkunſt große Aufmerkſamkeit geſchenkt hat, beweiſt die Erzählung des Lodovico Dolce, wonach der Künſtler, ſchon ehe die Stiche Dürer's bei ihm anlangten, viele Kupferſtiche deutſcher Meiſter in ſeiner Werkſtatt angeheftet hatte und ſie höchlich zu loben pflegte. Hatte er doch überdies auch die von ihm hochgeſchätzten Kupferſtiche des Mantegna, die er von früher her kannte, ſogar eigenhändig nachgezeichnet. Daß er aber die Kupferſtecherkunſt ſelbſt nicht weiter fortübte, dies erklärt ſich leicht aus ſeiner gerade von 1510 an in der That außer-

gewöhnlichen Ueberladung mit anderweitigen künſtleriſchen Arbeiten. Nur daß er auch hierin zu excelliren die Fähigkeit beſeſſen, ſollte hier nachgewieſen werden.

Ich komme nun wieder auf Raſael, den Maler, zurück und gehe, mit Weglaſſung der früher ſchon in eine Gruppe zuſammengeſtellten Porträts, die großen Meiſterwerke in der Kürze durch, welche er in ſeinen letzten Lebensjahren ſchuf.

Die Entſtehungszeit der Madonna della Sedia, der Zierde des Pitti-Palaſtes, ſteht nicht genau feſt, doch ſetzt Rumohr die Vollendung dieſes auch hinſichtlich des Colorits bewunderungswürdigen Gemäldes jedenfalls viel zu früh ſchon in das Jahr 1510. Demſelben verwandt iſt die Madonna della Tenda, die ihren Namen von der Anordnung des Hintergrundes, einem Vorhange mit etwas Himmel zur Rechten, führt. Von den vorhandenen mehrern Darſtellungen wird das in der Pinakothek zu München befindliche, welches von den Franzoſen aus Madrid fortgeſchleppt und 1814 vom damaligen Kronprinzen Ludwig von Baiern dem Sir Thomas Baring abgekauft wurde, für das Rafael'ſche Original gehalten. Vollſtändig von Rafael's Hand dürfte indeſſen auch dieſes Exemplar nicht gemalt ſein, obwol die Conception des Ganzen entſchieden ihm angehört. — Die Kreuztragung, 9 Fuß 11 Zoll hoch und 7 Fuß 2 Zoll breit, auch lo Spasimo di Sicilia genannt, weil das Bild ſich vormals in der Olivetaner Kloſterkirche Sta.-Maria dello Spaſimo zu

Palermo befand, während es jetzt das madrider Museum schmückt, muß entschieden den vorzüglichsten Werken des Meisters zugezählt werden; auch gehört es, dank dem meisterhaften Stiche des Paolo Toschi, zu seinen bekanntesten Schöpfungen. Wenn man die Schicksale bedenkt, die es durchgemacht, — das Schiff, worauf es nach Palermo geschickt wurde, litt an der ligurischen Küste Schiffbruch, und die Kiste ward mit dem Bilde über die Wogen nach Genua getrieben —, so muß dessen im allgemeinen gute Erhaltung Staunen erregen; doch hat es durch die Bonnemaison'sche Uebertragung von Holz auf Leinwand und die darauf erfolgte Uebermalung, wie alle Bilder, die in Paris dieser Procedur ausgesetzt wurden, in den Farben nicht unbedeutend gelitten. — Ebenfalls in Madrid ist die 7 Fuß 2 Zoll hohe und 5 Fuß 5 Zoll 6 Linien breite Heimsuchung, welche Rafael, vielleicht von Giulio Romano unterstützt, für die Kapelle des päpstlichen Kammerherrn Giovanni Battista Branconio in der Kirche S.-Silvestro zu Aquila in den Abruzzen gemalt hat; von großer Wirkung sind hier namentlich der Kopf der alternden Elisabeth, der reizende Ausdruck von Verschämtheit und Demuth in der Gestalt der Maria, die ihre Linke auf den geschwellten Leib legt, sowie endlich auch die vorzüglich ausgeführten Gewänder beider Frauen; nur der Hals der Maria erscheint etwas dünn. Die Landschaft im Hintergrunde mit der anachronistischen Darstellung der Taufe Christi im Jordan ist breit behandelt. — Endlich

rwahrt das madrider Museum noch zwei andere Rafael'
je Schätze, die Heilige Familie unter der Eiche, die im
adrider Katalog „La sacra familia del Agnus Dei"
nannt wird, während eine sehr gute Copie im Pitti
egen der darauf befindlichen Eidechse „La sacra famiglia
ella lacerta" heißt, und die sogenannte „Perla", eine sehr
izende Composition, die Rafael für den Herzog Federigo
Mantova entworfen hat, während die Ausführung
Oel größtentheils einem Schüler, wol dem Giulio Ro-
ano, angehört, sowie man die Vollendung der vorgedach-
n Heiligen Familie dem Francesco Penni zuschreibt. Daß
afael an der Perla selbst vor der Absendung manches noch
ändert, davon findet man deutliche Spuren. Philipp IV.
on Spanien erstand das Bild für 2000 Pfd. St. aus
m Nachlaß des enthaupteten englischen Königs Karl I.

Für Franz I. von Frankreich malte Rafael den Erz-
igel Michael, welcher den Satan in den Abgrund bannt,
e große Heilige Familie (Jungfrau mit dem Christ-
nd, Elisabeth, dem kleinen Johannes, Joseph und zwei
mmlischen Boten oder Schutzengeln, die als Zeichen ihrer
erehrung Blumen streuen), — ferner die heilige Marga-
tha, siegreich über den um sie sich windenden Drachen
rschreitend (sehr verwaschen und übermalt), und das
ildniß der berühmten Schönheit Johanna von Arra-
onien, der Gemahlin des Ascanio Colonna, Fürsten von
agliacozzo. Aus den von Campori edirten Briefen

des ferrareſiſchen Geſandten in Rom von 1516—19, Beltrame Coſtabili, Biſchofs von Adria, erſehen wir, daß urſprünglich der Papſt Rafael den Auftrag zum heiligen Michael ertheilt hat, und zwar in der Abſicht, „Sr. allerchriſtlichſten Majeſtät von Frankreich damit ein Geſchenk zu machen", und daß auch die große Heilige Familie von Leo X., aber nicht für Franz I., ſondern für deſſen Gemahlin beſtellt worden iſt. Es ſchenkte indeſſen nicht der Papſt ſelbſt, ſondern Lorenzo de' Medici, Herzog von Urbino, der die Bilder zuerſt erhielt, dieſelben an den franzöſiſchen Hof, an welchen ſie am 4. Juni 1518 von Florenz aus abgingen. Am Michael arbeitete Rafael vom 21. März 1517 bis zum 27. Mai 1518. Die Johanna von Arragonien wurde im Auftrag des Bernardo Divizio da Bibiena, der von 1518—19 päpſtlicher Legat in Frankreich war, von einem Schüler Rafael's, vermuthlich von Giulio Romano, in Neapel entworfen und wol auch größtentheils von dieſem letztern in Oel ausgeführt; wahrſcheinlicherweiſe hat Franz I. das Bild von ſeinem Legaten zum Geſchenk erhalten. Vaſari ſagt, Rafael habe daran nur den Kopf gemalt, alles übrige ſei von Giulio Romano.

Außer den letztgedachten vier Bildern beſitzt die Louvregalerie noch eine kleine Heilige Familie von Rafael, wo das in der Wiege ſtehende Jeſuskind neben der ſitzenden Jungfrau dem kleinen Johannes die Wangen ſtreichelt, der ſeinerſeits im Schos der Eliſabeth ſitzt. Es ſoll nach Félibien

den Cardinal Adrien Goffier von Boiſſi, der 1519 als ſtlicher Legat nach Paris geſchickt wurde, gemalt ſein. Daß lio Romano und Francesco Penni an der Ausführung zen Antheil gehabt, ſteht außer Zweifel. Eine zweite hei- Margaretha, aus der Felſenhöhle tretend und in der Lin- ein kleines Crucifix haltend, den Blick nach dem Drachen chtet, befindet ſich jetzt in der Galerie des Belvedere zu n, nachdem das Bild lange in Venedig geweſen; die Hand Giulio Romano iſt hieran gleichfalls nicht zu verkennen;) muß er an der Zeichnung ſchon weſentlich betheiligt eſen ſein.

Wie ſo manches andere damals entſtandene Gemälde, ientlich gar manche Heilige Familien, dürften auch die donna mit den Candelabern, ſonſt in Lucca, jetzt zu don (in der Sammlung des Mr. Munro), ferner die Madrid befindliche Sacra familia llamado de la Rosa, auf der kleine Chriſtus und Johannes einen Perga- ntſtreifen mit der Inſchrift Ecce Agnus Dei halten, die lige Jungfrau unter den Ruinen in der Sakriſtei des urial, die Madonna del paſſeggio zu London (im Beſitz Lord Ellesmere), die Heilige Jungfrau auf der Wieſe dem kleinen Chriſtus und Johannes in der Galerie Eremitage zu St.-Petersburg u. ſ. w., nur aus ſael's Atelier hervorgegangen ſein, obwol der Meiſter der Conception aller dieſer Bilder unzweifelhaft ſelbſt irgendeiner Art mitbetheiligt geweſen iſt.

Die letzte Madonna, die Rafael malte, iſt auch ſeine erhabenſte, die von St.-Siſto, umgeben vom heiligen Sixtus und der heiligen Barbara; das Bild iſt 9 Fuß 3 Zoll hoch und 7 Fuß breit, und urſprünglich für die Mönche der Kloſterkirche des heiligen Sixtus in Piacenza, wie Rumohr vermuthet, als Drapellone (d. h. als eine zwiſchen zwei Stangen getragene Proceſſionsfahne) auf Leinwand gemalt, jedenfalls aber früh ſchon, wie Vaſari bezeugt, als Hauptaltarblatt in der Kirche ſelbſt aufgeſtellt und 1753 vom Kurfürſten Auguſt III. von Sachſen für 40000 Scudi romani oder ungefähr 60000 Thaler und eine alte Copie von dem Venetianer Nogari für die dresdener Galerie erworben.

Der Zuſtand des Bildes iſt, nachdem es durch Beſchädigung, Trockenheit und die Reinigung des römiſchen Reſtaurators Palmaroli im Jahre 1827 verſchiedene Unbilden erlitten, jetzt ein befriedigender. Wie ſehr es die öffentliche Meinung rechtfertigt, die es für dasjenige Werk hält, worin Rafael's Genius am unmittelbarſten ſich offenbart habe, hat bisher niemand in Zweifel gezogen, ausgenommen Graf Lepel, der es, wie als Curioſum bemerkt zu werden verdient, in ſeiner Ueberſicht der Gemälde Rafael's ſogar nicht einmal für ein Rafael'ſches Bild hat anerkennen wollen, Compoſition und Colorit daran tadelte u. ſ. w. Ihn hat Herr v. Quandt auf das bündigſte widerlegt. Unter den Schickſalen, die das Kunſtwerk erfahren, verdient als beſonders bemerkenswerth noch hervorge-

oben zu werden, daß es Napoleon nie nach Paris ent-
ihrt hat.

Es weht ein geiſtiger Schauer aus dem Bilde, eine an
as Wunderbare ſtreifende Hoheit, die wol kein anderes
Werk des Meiſters in gleichem Maße erreicht hat. Außer-
rdentlich erſcheint es ſchon um deshalb, weil ein einfacheres
nd klareres Beiſpiel ſymmetriſch-pyramidaler Anordnung
i der geſammten Kunſtgeſchichte kaum wieder aufzuweiſen
ein dürfte. Die Compoſition iſt von der höchſten Eurythmie, obwol das uralte architektoniſche Symmetriegeſetz darin zur vollſten Geltung kommt, und die der Darſtellung des Reichs transſcendentaler Geſtalten angehörige Pyramidalform in höchſter Simplicität angewandt iſt. Aber nicht nur Pyramidalform und Symmetrie wirken hier zur Entfaltung höchſter künſtleriſcher Freiheit zuſammen, ſondern auch der goldene Schnitt, womit die Alten dasjenige Theilungsverhältniß bezeichneten, durch das ein gegebenes Ganzes a ſo in zwei Theile getheilt wird, daß der größere Theil b die mittlere Proportionale zwiſchen dem Ganzen und dem kleinern Theile (a—b) iſt, oder daß ſich das Ganze zum größern Theil verhält, wie dieſer zum kleinern. Obwol mathematiſche Theilungen und Figuren nicht ſchön genannt werden können, und die geometriſche Anordnung eines Bildes der freien Bewegung und maleriſchen Auffaſſung entgegenſteht, obwol es ferner keinem Zweifel unterliegt, daß Rafael die Sixtiniſche Madonna

nach einem vorher entworfenen, trockenen mathematischen Schema nicht geschaffen, sondern nach der Inspiration seines malerischen Gefühls, so bietet doch die unleugbare Thatsache, daß sich in dem Werke eine wunderbare Vereinigung der geometrischen Grundlage mit echt malerischer Freiheit findet, daß die mathematisch daran zu entwickelnden Maßbestimmungen hier in die vollendetste künstlerische Harmonie aufgelöst erscheinen, einen neuen Beweis dafür, wie sehr künstlerische Begabung eine unbewußte Wissenschaft ist, wie sehr der große Genius die Gesetze seiner Kunst lebendig in sich trägt und sie unbewußt ausübt. Die hohe Bedeutung der Symmetrie und Pyramidalform war unserm Meister bewußte Kenntniß und bildete schon seit Jahrhunderten einen Gegenstand künstlerischer Erziehung; viele Rafael'sche Gemälde beweisen es, daß er sie mit voller theoretischer Kenntniß anwendete, indem er größere Pyramidalgruppen sich in kleinere und immer kleinere auflösen und endlich auch die einzelnen Figuren diesem Umriß folgen ließ; allein, was den goldenen Schnitt anlangt, so dürfte ihm (wenngleich bei allen classischen Bauten das Verhältniß der Sectio aurea die Eintheilung wesentlich bestimmte, und sie auch in der plastischen und malerischen Bildung von Figuren schon durch die bloße Naturnachahmung vorhanden ist, da in der menschlichen Gestalt die hauptsächlichsten Theile zueinander in dieser Proportion stehen) die Wissenschaft dieses Theilungsverhältnisses in

ihrer Anwendung auf Kunſtwerke wol fremd geweſen ſein. Demungeachtet aber muß ſein Genius die unendliche Harmonie der daraus hervorgehenden Maße und Verhältniſſe empfunden haben, denn in ihm offenbart ſich, wie in jedem großen Künſtler, ein Theil des Schöpfungsgeiſtes der Natur, deren Maß und Verhältniſſe denſelben Geſetzen unterliegen, die das Kunſtwerk beſtimmen.

Noch wird auf einige Details in der Sixtiniſchen Madonna einzugehen ſein, ohne es irgendwie unternehmen zu wollen, eine erſchöpfende Schilderung ihrer Schönheiten zu bieten. Vor allem bemerkenswerth erſcheint die gewaltige Wirkung, welche der Meiſter auf dieſem Bilde den Augen zu verleihen gewußt hat. Viſcher ſpricht ſich hierüber wie folgt aus: „Rafael hat in der Sixtiniſchen Madonna durch grünlich dunkelnde Schattenringe um das Auge und überhaupt durch eine unſagbare und doch mit den wenigſten Mitteln ausgeführte Behandlung dieſer Partie den doch ſo menſchlich geſunden, in unbefangen vollem Daſein athmenden Köpfen ein ſüßes, wunderbares, himmliſches Krankſein gegeben; aus dem innerſten Himmel ſoeben herſchwebend zu den Heiligen, die für ihre Gemeinde auf Erden Schutz erflehen, ſcheinen ſie ſagen zu wollen: kein irdiſcher Name nennt, keine Lippe kann ſtammeln, was Herrliches wir ſchauen; verzehrt iſt unſer Irdiſches, und doch lebt und ſchwebt es in Wundern der Verklärung.“

Heinrich Ernſt Heucking, der neueſte Interpret des

berühmten Werks, hat neben vielen abſtruſen und unnützen Betrachtungen doch nicht ohne Feinheit darauf aufmerkſam gemacht, daß hier die Behandlung des Chriſtuskindes mit ſeiner abgeſchloſſenen, in ſich beruhenden Selbſtändigkeit, mit dem Ausdruck der Contemplation, die ihm zum Blick in die Zukunft wird, mit ſeinem mehr durch innere Erregung als durch einen Luftzug von außen emporgetriebenen, flatternden Haar, ſeinem kühnen, drangvoll vorgetriebenen Auge, den ungeduldig geſpannten Naſenflügeln und dem gleichſam drohend zornhaft geſchloſſenen Munde eine ebenſo ganz eigenthümliche, von allen übrigen Darſtellungen deſſelben Gegenſtandes abweichende ſei wie die der Maria, in der nicht ſo ſehr die Himmelskönigin als vielmehr die liebevoll ſchmerzensreiche Mutter ſich offenbare, deren erhabene, über ſie ausgegoſſene Wehmuth ausdrücken ſolle, wie tief ſie es empfindet, daß der Beſitz des Außerordentlichen auch ungewöhnliche Schmerzen bereite, und Märtyrerthum ein Erbtheil des Großen auf Erden ſei. Ebenſo weiſt Heucking mit Recht auf den ſinnenden, die Sonne der Wahrheit ſpiegelnden Blick ins Unendliche hin, der die beiden ſorglos unſchuldvollen Engelknaben am untern Rande des Bildes vor allen ähnlichen Darſtellungen des Meiſters wunderbar auszeichnet. Moritz Carriere wird nicht fehlgegriffen haben, wenn er, die Heucking'ſche Schrift kritiſirend, behauptet, daß unter allen Chriſtuskindern Rafael's allein das auf der Sixtiniſchen Madonna

die Totalität ſeines Charakters und Lebens, alſo das Geheimniß der Ideenbildung veranſchauliche, daß dagegen aber das Totalbild des Mannes Chriſtus noch nirgends ſo vollendet zur Erſcheinung gekommen ſei, wie hier das des Kindes, weder bei Michel Angelo, der nur das Gewaltige des weltrichtenden Chriſtus ohne deſſen beſeligende Milde wiedergegeben, noch bei Tizian und Leonardo da Vinci, die blos das menſchlich Edle, Geiſtesklare, liebevoll Sichhingebende, aber nicht in gleichem Maße auch das Weltüberwindende in ihren Chriſtusbildern gezeichnet; noch bei Dürer, der im Titelblatt der großen Paſſion lediglich den leidenden, über die fortdauernde Sünde der Menſchen Seelenſchmerzen empfindenden Erlöſer dargeſtellt; noch endlich bei Rafael ſelbſt, in deſſen Transfiguration nur der verklärte Chriſtus, dieſer freilich aber in höchſter Herrlichkeit erſcheine. Daß auch keine zweite Maria wie die Sixtiniſche je wieder gemalt worden iſt, wird ſich ebenfalls ſchwerlich in Abrede ſtellen laſſen; nur zu den Geſtalten der heiligen Barbara und des Papſtes Sixtus findet ſich Analoges in ſonſtigen Werken des Meiſters. Soll ich noch eines Zugs gedenken, der mir perſönlich bei Beſchauung des Gemäldes immer ganz beſonders ergreifend erſchienen, ſo iſt es die rührende, echt menſchliche Familienähnlichkeit, die ſich in dem Antlitz der Maria und des Kindes ausſpricht, ohne dadurch die totale Verſchiedenheit des geiſtigen Ausdrucks beider Köpfe im geringſten zu

beeinträchtigen; das Geſicht der Mutter athmet tiefſte, demüthigſte Beſcheidenheit, das des Kindes dagegen lauter Energie und nach außen flammende Begeiſterung.

Der Hauptgrund, weshalb das Gemälde unter den übrigen Bildern aus derſelben Zeit, die Rafael's Namen tragen, außergewöhnlich hervorragt und die lächerliche Behauptung, als habe Rafael zuletzt Rückſchritte in ſeiner Kunſt gemacht, ſo glänzend widerlegt, ſcheint mir in dem Umſtande zu liegen, daß es entſchieden ganz von Rafael ſelbſt ohne Mithülfe von Schülern gemalt iſt, was ſonſt in dieſen letzten Jahren bei der Vielbeſchäftigung des Künſtlers eben nur ſelten vorkam. Als Palmaroli des Bild reinigte und ſich dabei ſchonungslos des Meſſers bediente, wurde durch Abblätterung der Farbe eine Zeichnung der Contoure in Röthel ſichtbar, und mit Recht vermuthet Rumohr, daß es einen andern Entwurf als dieſen nie gegeben habe; ſo wäre denn die Sixtina etwa in derſelben Weiſe eine völlig originale Offenbarung des Rafael'ſchen Genius, wie die Don-Juan-Ouvertüre eine Offenbarung des Mozart'ſchen iſt, da von ihr gleichfalls nicht die mindeſte Skizze exiſtirt, und der Meiſter beim erſten Niederſchreiben derſelben ſchon kaum eine Note mehr geſtrichen hat.

Sowol der für den Cardinal Colonna gemalte Johannes der Täufer im Jünglingsalter, mit einem Parderfell um Arm und Lenden, an einem Quell in der Wüſte ſitzend, in den Uffizi zu Florenz, als auch Rafael's letztes, erſt nach ſeinem

Tode beendetes Werk, die im Auftrage des Cardinals Giulio de' Medici als Altarblatt für deſſen Bisthum Narbonne gemalte Transfiguration oder Verklärung Chriſti (12 Fuß 6 Zoll hoch und 8 Fuß 8 Zoll breit), 1522 in der Kirche S.-Pietro in Montorio als Hauptaltarblatt aufgeſtellt, 1797 nach Paris entführt und ſeit 1815 in der Vaticaniſchen Gemäldegalerie befindlich, ſtehen, was die Ausführung anlangt, nicht völlig auf der Höhe der Sixtiniſchen Madonna, weil ſie eben gewiß nicht ganz von des Meiſters eigener Hand vollendet worden ſind. Auf dem letztern Bilde, in dem nur die Geſtalt des Heilandes, der beſeſſene Knabe, der geängſtigte, bei Chriſtus Hülfe ſuchende Vater, die im Vordergrund knieende, nach dem Knaben hinzeigende, prachtvolle weibliche Geſtalt und der links ſitzende Apoſtel Andreas den Pinſel Rafael's mit Beſtimmtheit erkennen laſſen, hat Giulio Romano namentlich mehrere Apoſtelköpfe und die untern Gruppen in etwas derber Behandlung ausgeführt, und gewiß wird er auch an dem Johannes nicht unweſentlich betheiligt geweſen ſein. Den oft gehörten Tadel aber von doppelter Handlung in der Transfiguration, von dem mangelnden Zuſammenhang zwiſchen dem untern und obern Theile des Gemäldes, hat Goethe in ſeiner „Italieniſchen Reiſe" für alle Zeit gründlich widerlegt. „Wunderſam bleibt es immer", ſagt er, „daß man an der großen Einheit einer ſolchen Conception jemals hat mäkeln dürfen. In Abweſenheit des Herrn ſtellen

troſtloſe Aeltern einen beſeſſenen Knaben den Jüngern des Heiligen dar; ſie mögen ſchon Verſuche gemacht haben, den Geiſt zu bannen; man hat ſogar ein Buch aufgeſchlagen, um zu forſchen, ob nicht etwa eine überlieferte Formel gegen dieſes Uebel wirkſam könne gefunden werden; aber vergebens. In dieſem Augenblick erſcheint der einzig Kräftige, und zwar verklärt, anerkannt von ſeinem großen Vorfahren; eilig deutet man hinauf nach ſolcher Viſion als der einzigen Quelle des Heils. Wie will man nun das Obere und Untere trennen? Beides iſt eins, unten das Leidende, Bedürftige, oben das Wirkſame, Hülfreiche, beides aufeinander ſich beziehend, ineinander einwirkend. Läßt ſich denn, um den Sinn auf eine andere Weiſe auszuſprechen, ein ideeller Bezug aufs Wirkliche von dieſem lostrennen? Rafael zeichnete ſich eben durch die Richtigkeit des Denkens aus, und der gottbegabte Mann, den man eben hieran durchaus erkennt, ſoll in der Blüte ſeines Lebens falſch gedacht, falſch gehandelt haben? Nein, er hat, wie die Natur, jederzeit recht, und gerade da am gründlichſten, wo wir ſie am wenigſten begreifen."

Noch will ich hier, da ich einmal bei Goethe's Bemühungen, das Verſtändniß Rafael's zu fördern, weile, nicht unterlaſſen, auf die eingehende Beſchreibung der durch Marc Anton geſtochenen und durch Langer in Düſſeldorf 1789 copirten Zeichnungen des Meiſters von Chriſtus und den zwölf Apoſteln aufmerkſam zu machen, welche der Reihe

nach an den Pfeilern des Schiffs der kleinen, aus dem 7. Jahrhundert ſtammenden Kirche S.-Vincenzo ed Anaſtaſio vor der Porta S.-Paolo bei Rom unweit S.-Paolo fuori le mura in Lebensgröße farbig gemalt waren, jetzt aber faſt ganz unſichtbar geworden ſind. „Die Aufgabe", ſagt Goethe, „einen verklärten Lehrer mit ſeinen zwölf erſten und vornehmſten Schülern, welche ganz an ſeinen Worten und an ſeinem Daſein hingen und größtentheils ihren einfachen Wandel mit einem Märtyrertod krönten, gebührend vorzuſtellen, hat Rafael mit einem ſo reichen Kunſtverſtändniß aufgelöſt, daß wir dieſe Blätter für eins der ſchönſten Monumente ſeines glücklichen Daſeins halten können u. ſ. w." Auch in der „Italieniſchen Reiſe" findet ſich noch ein ſchönes Wort über dieſe Arbeit Rafael's. „Dieſer außerordentliche Geiſt", heißt es hier, „hat jene frommen Männer, die er ſonſt am rechten Orte in verſammelter Schar als übereinſtimmend gekleidet vorgeführt, hier, da jeder einzelne abgeſondert auftritt, jeden auch mit beſonderer Auszeichnung abgebildet, nicht als wenn er im Gefolge des Herrn ſich befände, ſondern als wenn er, nach der Himmelfahrt deſſelben, nunmehr ſeinem Charakter gemäß das Leben durchzuwirken und auszudulden habe." Namentlich iſt in der Behandlung der Gewänder eine außerordentliche Kunſt entfaltet, was der erſt citirte Aufſatz Goethe's näher ausführt.

Auf die übrigen unendlich mannichfaltigen Zeichnungen

Rafael's hier näher einzugehen, muß ich mir verſagen; Paſſavant hat über dieſelben wol am vollſtändigſten referirt; nur eines Oelbildes will ich ſchließlich noch gedenken, das der Meiſter vermuthlich blos untermalt hinterlaſſen hat; es iſt dies die Krönung der Maria, die er ſchon 1505 und dann wiederholt 1516 den Kloſterfrauen von Monte Luce bei Perugia als Altartafel verſprochen, und die Giulio Romano mit Giovanni Francesco Penni und Berto di Giovanni gemeinſam 1525 erſt vollendet haben; der erſtere malte den obern Theil, wo Chriſtus die Heilige Jungfrau krönt, der zweite den untern Theil mit den Apoſteln an Maria's Grabe, der letzte die Predella mit vier Darſtellungen aus dem Leben der Maria. Dieſe Altarſtaffel bewahrt bis auf den heutigen Tag noch die Sakriſtei der Kloſterkirche von Monte Luce; die Altartafel ſelbſt wurde 1797 ins Muſée Napoléon geraubt und kam 1815 in den Vatican.

Es bleibt noch übrig, über Rafael's Ende einige Worte zu ſagen. Ob er, wie Vaſari will, infolge ſinnlicher Ausſchweifungen und eines falſch angewandten Aderlaſſes des frühen Todes geſtorben, den wir beklagen, oder ob ein Erkältungsfieber ihn dahingerafft, das er ſich bei den Vermeſſungen und Ausgrabungen des alten Rom zugezogen, wie andere wollen, ſcheint mir eine Frage, die kaum der Mühe lohnt, welche namentlich Longhena und Pungileoni auf ihre Erörterung verwandt haben. Daß er

die Weiber geliebt, ſteht feſt, auch wenn Vaſari in ſeiner Erzählung: „fu Raffaello persona molto amorosa ed affezionata alle donne, e di continuo presto ai servigi loro", den Klatſchgeſchichten der Zeitgenoſſen mehr als billig gefolgt ſein ſollte. Wenn es aber auch als erwieſen gelten kann, daß er nach der allgemeinen Sitte ſeiner Zeit und ſeines Landes Liebesverhältniſſe gehabt und namentlich mit einer Schönen in längerm vertrauten Umgang geſtanden, ſo iſt damit noch durchaus nicht dargethan, daß bloße gemeine Wolluſt die Urſache ſeines Todes geweſen; es läßt ſich dies vielmehr bei der idealen Richtung ſeines Weſens und bei ſeiner bis zum letzten Augenblick wahrhaft enormen künſtleriſchen Thätigkeit in keiner Weiſe annehmen. Von zartem Körperbau iſt er geweſen, das ſteht feſt; es kann daher nicht wundernehmen, daß die unausgeſetzten geiſtigen Anſtrengungen, denen der raſtlos ſchaffende Künſtler dieſes zarte Gefäß ausſetzte, daſſelbe bei dem erſten heftigen phyſiſchen Unfall zerbrechen mußten. Auch noch die neueſten Documente, die ſich über ſein Leben vorgefunden, die mehrerwähnten Modeneſiſchen Notizen, beſtätigen es, daß ein anhaltendes acutes Fieber nach achttägiger Krankheit ihn dahingerafft. Pauluzzo, der römiſche Geſchäftsträger des Herzogs Alfonſo von Ferrara, welchem Rafael ein Bild verſprochen hatte, an das er bis an ſein Ende vergeblich gemahnt wurde, berichtet dies ausdrücklich an ſeinen Herrn. Der Künſtler ſtarb an ſeinem Geburtstage, am

Charfreitag, den 6. April 1520, zwiſchen 9 und 10 Uhr abends, im Alter von erſt 37 Jahren. Noch hatte er Zeit gehabt, ſein Teſtament zu machen, zu deſſen Executoren er den Kanzleipräſidenten Baldaſſare Turini aus Pescia und den päpſtlichen Kammerherrn Giovanni Battiſta Branconio aus Aquila ernannte. Im Pantheon des Agrippa, das ſeit Bonifacius IV. zur Kirche Sta.-Maria ad Martyres oder della Rotonda conſecrirt worden, hatte er ſich ſelbſt ſeine Grabſtätte gewählt und angeordnet, daß auf ſeiner Gruft eine Marmorſtatue der Maria errichtet werden ſollte, deren Ausführung er dem Lorenzo Lotti (Lorenzetto) anvertraute. Giulio Pippi (Romano) und Francesco Penni erbten alles, was er an Kunſtſchätzen beſaß, auch ſeine noch unvollendeten Arbeiten; die ſogenannte Fornarina verſorgte er reichlich; Bibiena erhielt, wie wir geſehen, ſein Haus in Rom; ſeine Verwandten in Urbino wurden die Haupterben des ſonſtigen Vermögens bis auf das väterliche, das Giovanni Santi an die Brüderſchaft von Sta.-Maria della Miſericordia vermacht hatte. Außerdem beſtimmte er 1000 Scudi zum Ankauf eines Hauſes, von deſſen Einkünften an dem Altar der von ihm geſtifteten Grabkapelle monatlich auf ewige Zeiten zwölf Seelenmeſſen für ihn geleſen werden ſollten; dieſelben werden aber ſchon ſeit 1705 nicht mehr geleſen, weil das Haus „l'Imagine" in der Via de' Coronari jetzt nur noch wenige Scudi Rente einträgt.

Die Trauer um Rafael's Tod war eine allgemeine. Das

Volk von Rom ſtrömte in hellen Haufen in das Sterbehaus, wo des Meiſters Leichnam auf einem mit Wachskerzen umgebenen Katafalk ausgeſtellt war; hinter demſelben ſtand das Bild der Transfiguration. Großartig war die Feier ſeiner Beerdigung; alle Künſtler folgten, kein Auge blieb thränenleer; „non fu nessuno artefice che dolendosi non piagnesse, ed insieme alla sepoltura non l'accompagnasse", ſagt Vaſari. Bembo verfaßte eine lateiniſche Grabſchrift, die deutſch alſo lautet:

Gott dem Allmächtigen, Allgütigen.
Rafael Santi, dem Sohn des Johannes aus Urbino,
Dem größten Maler, der mit den Alten wetteiferte,
In deſſen lebensvollen Gemälden
Du bei der Betrachtung
Das Bündniß der Natur und Kunſt
Leicht gewahrſt.
Er verherrlichte den Ruhm der Päpſte Julius' II. und Leo's X.
Durch ſeine Werke in der Malerei und Baukunſt.
Lebte ſiebenunddreißig volle Jahre.
An dem Tage, an dem er geboren war, hörte er auf zu ſein,
Am 6. April 1520.

Dies iſt Rafael, durch den, da er lebte, die Mutter Natur
Beſiegt zu werden fürchtete, zu ſterben, da er ſtarb.
(„Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens et moriente mori.")

Die authentiſchſte Nachricht, die wir über Rafael's Tod beſitzen, iſt der fünf Tage nach dem ſchmerzlichen

Ereigniß, am 11. April 1520, von dem in Rom ſich aufhaltenden Edelmann Marc Antonio Michiel de San Vittor an Antonio di Marſilio in Venedig gerichtete Brief, der in der „Notizia d'opere di disegno da un Anonimo etc. da Jacopo Morelli" (Baſſano 1800), S. 210, Note 128, zuerſt abgedruckt ward. In dieſem Schriftſtück wird die geſammte Hinterlaſſenſchaft des großen Meiſters auf 16000 Ducati (29234 Thlr. 20 Sgr.) veranſchlagt, was allerdings für die damalige Zeit keine geringe Summe war. Auch findet ſich darin die Erzählung, der Tod Rafael's ſei dem Papſte dadurch angekündigt worden, daß plötzlich gerade der von dem Künſtler gebaute und von Leo X. ſchon bezogene Theil des Vaticaniſchen Palaſtes mit dem Einſturz gedroht habe, ſodaß der Kirchenfürſt genöthigt geweſen, in andern Zimmern (in denen des Monſignore Cibo) ſeine Wohnung aufzuſchlagen. Eine große Menge von Dichtern beſangen den Tod, darunter auch Arioſt in einem lateiniſchen Diſtichon. Mit die ergreifendſten Worte, die über den Trauerfall geſchrieben worden, ſind die wenigen Zeilen, die Graf Caſtiglione am 20. Juli 1520 aus Rom an ſeine Mutter richtete: „Io sono sano, ma non pare essere in Roma, perche non vi è più il mio poveretto Rafaello. Che Dio abbia quell' anima benedetta!" (d. h.: „Ich bin geſund, aber es kommt mir nicht mehr ſo vor, als ſei ich in Rom, denn mein armer Rafael iſt nicht mehr hier. Möge Gott dieſe Seele zur

Seligkeit eingeführt haben.“) Die Gebeine Rafael's wurden infolge einer vom Bildhauer Fabris angeregten Nachgrabung im Pantheon am 14. Sept. 1833, genau an der Stelle, die Vaſari angibt, d. h. in einem backſteinernen Gewölbe unter dem erſten Altar links vom Eingang, noch ziemlich unverſehrt vorgefunden. Das Skelett maß 5 Fuß 2 Zoll pariſer Maß.

Schlußbetrachtungen.

Hiermit wäre ich an das Ende der beabsichtigten Lebensskizze Rafael's angelangt und könnte meine Arbeit schließen, wenn mir nicht daran läge, auf einen Punkt epilogistisch noch etwas näher einzugehen, von dem zwar im Laufe meiner Darstellung schon öfters die Rede gewesen ist, der mir aber zum Verständniß des großen Mannes so ausnehmend wichtig erscheint, daß ich nicht umhin kann, alles, was sich vielleicht darüber sagen ließe, hier noch einmal im Zusammenhang und in breiterer Ausführung darzulegen. Es handelt sich nämlich um die eigenthümliche Verschmelzung von heidnischem Classicismus und christlichem Romantismus, welche sich in Rafael's Kunst vollzogen hat.

Alle Formen der Kunst, der Plastik, Malerei, Poesie, Musik haben ihre bestimmten Epochen, in denen sie in das

Centrum des Entwickelungslebens der Menſchheit treten, um dann ihren Culminationspunkt zu erreichen und, ſozuſagen, ausgelebt, an andere Formen ihre Rolle abzutreten; ſie beruhen auf beſondern Configurationen des geiſtigen und Culturlebens, deren adäquater Ausdruck eben in der betreffenden Kunſt gegeben iſt. Im Beginn des 16. Jahrhunderts ſpielt ſo die Malerei ihre dominirende Rolle. Rafael erhebt dieſelbe auf ihren Gipfel, da alle vorhergehenden künſtleriſchen Richtungen gewiſſermaßen auf dieſen Meiſter convergiren; nach ihm aber tritt, trotz mancher noch ſehr bedeutenden Erſcheinungen, ſchon der Verfall ein, welcher eben beweiſt, daß das Centrum des nun auftretenden Geiſteslebens nicht mehr in dieſer Kunſt liegt.

Woher aber kam es, daß gerade in der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Malerei ſolche centrale Stellung einnehmen und in Rafael zu ihrer höchſten Blüte ſich entfalten konnte?

Es ſind weſentlich zwei große Geiſtesſtrömungen, die ſich innerhalb der Kunſt vor Rafael geltend machen; die eine fließt aus dem Chriſtenthum, welches das Weſen der Schönheit als auf der Seele und in der göttlichen Liebe beruhend, alſo „in dem Lichte der Beſeelung" erblickt, die andere aus dem Studium der Antike, deren Schönheit auf den Genius der Natur gegründet iſt, weil das Weſen aller antiken Kunſt „im Geiſt der lebendigen Form oder in der Idee der Geſtalt" liegt. Dieſe beiden Strömungen,

die ſich ſchon längſt voneinander völlig geſondert hatten, ſo zwar, daß es den Anſchein gewonnen, als habe die erſtere die letztere ſo gut als vollſtändig überwunden, erhielten zu Ausgang des Mittelalters durch die Renaiſſance des Alterthums in Literatur und Kunſt wiederum eine gewiſſe Gleichberechtigung und ſtrebten ſeitdem nach gegenſeitiger Durchdringung, die ihnen vollſtändig zuerſt auf dem Gebiete der Malerei gelang, indem ſich hier durch eine Anzahl univerſeller und von der Einſeitigkeit mittelalterlicher Cultur ſich losringender Genies ein Stil entwickelte, der in der That eine relative Einheit des Chriſtlichen und Heidniſchen, Romantiſchen und Claſſiſchen darſtellte.

Allerdings aber war dieſe Einheit zunächſt nur eine relative, denn es blieb, wie Viſcher ſagt, „noch eine ſchwerere Verſchmelzung zu vollziehen, die nämlich, wo auch der in ſeiner ganzen Beſtimmtheit verfolgte maleriſche Stil in dieſe große Schule der Form geht. So nun aber durchdrungen von der Antike, hat der *plaſtiſche* Stil der Malerei doch zugleich des Maleriſchen ſo viel, als immer in dieſer Richtung möglich iſt, in ſich aufgenommen. Da kehrt dann in anderer Weiſe wieder, was von der Antike gilt; wie dieſe von *ihrer* Weltanſchauung aus nur für die Plaſtik genau das muſtergültig rechte, zarte Maß des Naturtreuen und Individuellen in die reine Form des Schönen aufgenommen hat und daher als ewiges Muſter, ewige Vorlage und Bildungsquelle daſteht, ſo dieſer hohe

Stil der italieniſchen Malerei, indem er die abſolute Linie darſtellt, bis zu welcher die plaſtiſche Richtung in dieſer Kunſt das echt Maleriſche in ſich aufnehmen kann. Was die alte Kunſt für alle Zeiten iſt, das iſt dieſer Stil vom 16. Jahrhundert an für die weitere Zukunft; ein anderer Stil, der ſpecifiſch maleriſche, ſtets in Gefahr, das Maß, den Adel, den feſten Halt zu verlieren, hat für immer an dieſem reinen und ewigen Muſter hinaufzublicken, und jene Stätten, wo ſeine reine, aus dem Herzen der Romantik getränkte Götterwelt thront, ſind das Athen, wohin jeder Maler wallfahrten ſollte".

Gewiß, es war ein großartiger Moment, da ſich dieſe gegenſeitige Durchdringung und gewiſſermaßen Zerſetzung zweier Elemente, des antik-heidniſchen, das auf Sinnlichkeit und Lebensgenuß ausläuft, und des chriſtlich-mittelalterlichen, deſſen Charakter transſcendentale Idealität iſt — Elemente, welche beide vereinzelt zu einer bedenklichen Einſeitigkeit hintreiben —, vollzog. Beide bedurften ſie einer tiefern Läuterung und Neugeburt, wenn das geiſtige Leben nicht in auf ewige Zeiten unvereinbare Extreme auseinanderfallen ſollte. So aber, da dieſe Durchdringung zuvörderſt wenigſtens auf einem Kunſtgebiet gelang, war es kein Wunder, daß dieſes ſofort in das Centrum des Culturlebens trat und das Zeitalter ſowie die Nation, aus der die große That der Einigung hervorgegangen, vollkommen be-

herrſchte. Eine wahrhaft humaniſtiſche Weltauffaſſung mußte die Folge dieſes Ereigniſſes ſein, und eine Kunſt daraus erblühen, die man deshalb gleichfalls als eine humaniſtiſche qualificiren kann, ſofern ſie die idealen Forderungen des Chriſtenthums mit den realiſtiſchen der Antike in harmoniſcher Weiſe verbindet. Man muß ſich das außerordentliche Ereigniß indeß nicht als ein plötzlich wie vom Himmel gefallenes vorſtellen; im Gegentheil, es gehörten lange vorbereitende Kämpfe auf allen Gebieten der menſchlichen Geiſtesthätigkeit dazu, ehe eine ſolche Frucht zu reifen vermochte. Um dies zu verſtehen, haben wir uns die ganze Kluft, welche beide Extreme trennte, nochmals zu veranſchaulichen.

Die Kunſt des chriſtlichen Mittelalters hatte ihr höchſtes Motiv an dem chriſtlichen Dogma, nach dem das Individuum ſeine Beſtimmung nur durch die Flucht vor dem Sinnlichen in einem Jenſeits erreicht, welches das Gegenbild der ſinnlichen und zeitlichen Welt iſt. Das Ideal entzieht ſich dadurch im Grunde der künſtleriſchen Darſtellung; denn alle ſinnlichen Formen für deſſen Darſtellung — und andere haben wir doch nicht — erſcheinen unzureichend und unangemeſſen. Es können ſolche Darſtellungen auch nie ihren Zweck an ſich ſelbſt haben; ſie bringen den Menſchen nicht zur Harmonie mit ſich, ſondern vermögen nur immer als Andeutungen gefaßt zu werden über die Nichtigkeit der Welt, die zu überwinden

iſt. Wie läßt ſich bei dieſer Vorausſetzung Kunſtausübung, und namentlich im Gebiet der Malerei, als möglich denken? Man iſt ſelbſt ſo weit gegangen, zu behaupten, eine chriſtliche Kunſt ſei in Wahrheit unmöglich; denn wenn man die Idealität des Chriſtenthums zur Darſtellung bringe, ſo erweiſe ſich gerade die ſinnliche Erſcheinung als die rechte und gemäße Form derſelben, und die transſcendentale Idealität werde dadurch als eine unwahre Fiction hingeſtellt. Eine ähnliche Wendung des Gedankens, wenn auch nicht ganz in derſelben abſoluten Schroffheit, begegnet ſich um die Mitte des 15. Jahrhunderts mit der antik-heidniſchen Richtung, welche auf dem Erwachen der Alterthumsſtudien beruhte, und dieſe Begegnung rief nicht eine blos realiſtiſche, ſondern eine materielle und geradezu ſenſuelle Lebensauffaſſung hervor. Seitdem nun gravitiren die Kunſtproductionen in Stoff und Form nach einer der beiden extremen Richtungen, ebenſo wie das geſammte Leben dieſelben in den ſignificanteſten Geſtaltungen und in den wunderbarſten Miſchungen ausprägt. So ſehen wir z. B. auch die Träger der Tiara, die Repräſentanten des Gekreuzigten auf Erden, von den ſinnlichſten Richtungen durchdrungen; moraliſch und politiſch durchkreuzen ſich in ihnen jene extremen Tendenzen. Die Mittel, deren ſich das Papſtthum nun bedient, um ſich geltend zu machen, ſind nicht die des Glaubens, welcher die Welt überwinden ſoll, ſondern der Gewalt, welche die ſtaatliche Bildung des Kirchenſtaats durchſetzt.

Trotzdem aber läßt ſich die Großartigkeit der politiſchen Conception nicht in Abrede ſtellen, mit welcher ein Julius II. operirte und die moderne Poſition des Papſtthums weſentlich begründete. Das hierarchiſche Syſtem erlangte damit ſeine ſinnliche Vollendung; mit der äußerlich politiſchen Gewalt aber, mit dieſer Verſinnlichung, war ſeine mittelalterliche Idee ausgelebt und geendigt. Oder kann man es füglich wol für etwas anderes als für eine Niederlage der chriſtlich-mittelalterlichen Idee anſehen, wenn Julius II. durch die Breſche in die eroberten Städte einzog und das von ihm vertretene geiſtige Princip mit Kanonen zur Geltung brachte?

Das Papſtthum verliert in dieſem Moment ſeine centrale Stellung; es gilt fortan für die Menſchen in ihrer Geſammtheit nur noch als weltliche Macht, herrſcht nicht mehr durch den Geiſt, ſondern durch das Schwert. Wol hatte es eine Zeit, und zwar eine viele Jahrhunderte andauernde gegeben, wo dieſe Herrſchaft durch den Geiſt eine ſelbſt von den fanatiſchſten Proteſtanten zugegebene Thatſache war. Macaulay beſchreibt dieſe Epoche und die Bedingungen jener Herrſchaft überaus lichtvoll im erſten Bande ſeiner Geſchichte von England. „Die Kindheit der jetzigen europäiſchen Nationen", ſagt der große Hiſtoriker, „verfloß unter der Vormundſchaft der Hierarchie. Ihre Gewalt bildete lange die Herrſchaft, welche von Natur und Rechts wegen jeder geiſtigen Superiorität

gebührt. Die Geiſtlichkeit mit all ihren Fehlern machte bei weitem den klügſten Theil der menſchlichen Geſellſchaft aus. Es war daher im ganzen gut, daß man ihr Reſpect und Gehorſam zollte, und ſelbſt die Eingriffe der kirchlichen Macht in das Gebiet der weltlichen Herrſchaft erzeugten mehr Glück als Elend in der Welt, weil die erſtere ſich in den Händen der einzigen Klaſſe befand, die Geſchichte, Philoſophie und öffentliches Recht ſtudirt hatte, die letztere aber von ungebildeten Fürſten gehandhabt wurde, die ihre eigenen Schenkungsbriefe und Edicte zu leſen nicht vermochten. Der größte Theil von Europa beſaß damals nur noch erſtaunlich wenig Kenntniſſe, und dieſe wenigen waren im ausſchließlichen Beſitz der Geiſtlichkeit. Es iſt daher Grund zu der Annahme vorhanden, daß wenn die Aufſtände der Albigenſer und Wicliſiten (Huſſiten) im 12. und 14. Jahrhundert gegen Rom die freilich damals ſchon corrumpirte Kirche über den Haufen geworfen hätten, die dadurch entſtandene Lücke durch ein noch corrumpirteres Syſtem ausgefüllt worden wäre.

„Allein nun änderte ſich die Weltlage; auch die Laien hatten allmählich Kenntniſſe erlangt. Im Anfang des 16. Jahrhunderts gab es deren bereits viele, die in jeder Art von geiſtiger Ausbildung den aufgeklärteſten Prieſtern völlig ebenbürtig waren, und von nun an erſt wurde jene Herrſchaft, die, trotz vieler Misbräuche in dunkeln Tagen eine legitime und ſegensreiche Vormundſchaft über

die Menschheit geführt hatte, zu einer ungerechten und schädlichen Tyrannei."

So wenig diese geschichtliche Auffassung des politisch-kirchlichen Processes allgemein als richtig anerkannt werden mag, so läßt sich doch wol von jedem Standpunkt aus so viel zugeben, daß die Reformation ihr Princip der freien Selbstbestimmung des Menschen nimmermehr durchzusetzen und bis heute aufrecht zu erhalten vermocht hätte, wenn die Zeit nicht reif dazu gewesen wäre.

Ganz analog dieser politischen Entwickelung ist aber auch die Gestaltung des Kunstlebens vor sich gegangen. Der Kirche verdanken wir alles, was das Mittelalter Künstlerisches geleistet hat. Als sich aber der Gedankenhorizont der Menschheit erweiterte, da würde die Kunst, wenn sie im ausschließlichen Dienst der Kirche geblieben wäre, in einer Einseitigkeit erstarrt sein, die ihren Untergang hätte herbeiführen müssen, noch bevor die Zeit ihrer Blüte gekommen war. Reinigend und fortbildend trat jetzt aber der wiedererweckte Genius der Antike an die in den Banden crasser mittelalterlicher Anschauungen gefesselte Kunst heran, und so gelangte sie allmählich zu der freien Universalität und Gelöstheit des Geistes, die „in edelm Sinnenfeuer und in energischem Gefühl heroischer Mannesgröße die Aufnahme des anmuths- und lebensvollen antiken Mythus" neben dem fleischlosen, keuschen, von der Erde abgezogenen Heiligenbilde nicht mehr verschmähte und

endlich jenes reife Ideal der italieniſchen Malerei hervorbrachte, bei deſſen Anſchauen ſelbſt wir, die Kinder einer Zeit, „in deren Bewußtſein“, nach Viſcher's Ausdruck, „die transſcendente mythiſche Abbreviatur der Dinge nicht mehr lebt“, ja die vom Mittelalter, wie von der antiken Welt, in der That faſt nichts mehr übrig behalten hat als die künſtleriſche und literariſche Reminiſcenz, den Stoff über der freien äſthetiſchen Behandlung deſſelben zu vergeſſen vermögen. „Man kann ſelbſt die rein kirchlichen Werke der großen Meiſter frei bewundern, ohne irgend mit ihnen und ihrer Zeit Gemeinſchaft des hiſtoriſchen Glaubens an den Stoff zu haben; dieſer iſt rein künſtleriſches Motiv geworden. Rafael's Madonnen ſind die ewig ſchöne, reine Weiblichkeit, die keuſche Mutterſchaft, die Mutterliebe und alle Liebe; Michel Angelo's Jüngſtes Gericht iſt die ewige Gerechtigkeit; von der Frage über die Exiſtenz der Gegenſtände, über die Möglichkeit der Thatſachen kann dabei völlig abſtrahirt werden.“

Wie es nun gekommen, daß gerade Rafael es geweſen, der dieſe Verſchmelzung der beiden Richtungen bis zur denkbar vollendetſten Harmonie hinausgeführt und „den goldenen Inhalt des chriſtlichen Geiſtes in die ſilbernen Schalen des Alterthums“ gefaßt hat? Hierauf gibt uns das ſoeben erſchienene Werk Gruyer's: „Raphael et l'antiquité“, die vollſtändigſte Antwort. Die Allianz des chriſtlichen Geiſtes und der antiken Form, ſchon in den Fresken der römiſchen

Katakomben aus dem Anfang der chriſtlichen Aera bemerkbar, wo Chriſtus bald die Züge des Apollo, bald die des Orpheus an ſich trägt, und Jahrhunderte hindurch, ſelbſt das barbariſch-ikonoklaſtiſche Mittelalter nicht ausgeſchloſſen, namentlich aber vom Anbeginn der Renaiſſance an, mit allem Eifer erſtrebt, war bis auf Rafael noch nicht geſchloſſen, weil, wie tapfer auch alle gerungen, die einen zu viel, die andern nicht genug gewagt hatten. Leonardo da Vinci erreichte das Ziel nicht, aus zu großer Subtilität; Michel Angelo nicht, infolge eines übertriebenen Naturalismus und Wiſſens; Correggio und Tizian nicht, weil ſie mit Sinnlichkeit und Farbenſchmelz Misbrauch trieben. Jeder von dieſen großen Meiſtern entfernte ſich von der Antike auf ſeine Weiſe, obgleich er ſie ſuchte, weil ihnen allen das ſtrenge Maß und das richtige Gefühl des Schönen in den Grenzen des Möglichen fehlte. Rafael allein, wenn auch vielleicht in einigen Punkten an die Höhe der andern nicht hinanreichend, wenn auch weniger kenntnißreich als die beiden erſtern, und weniger großer Coloriſt als die beiden letztern, verſtand es, die entgegengeſetzten Eigenſchaften zu vereinigen; er hatte ein geſünderes Urtheil über die Bedingungen ſeiner Kunſt als alle, er beſaß die genaueſte Kenntniß von Anordnung und Harmonie und liebte die Wahrheit über alles, ohne ſie jemals außerhalb der Grazie und der Schönheit für künſtleriſch darſtellungswürdig zu halten. Sein Herz war chriſtlich, aber zugleich ſtand auch

ſein Geſchmack demjenigen der Meiſter des Perikleiſchen Zeitalters nicht nach. Namentlich in ſeinen unzählbaren Zeichnungen offenbart er ſeine eigenthümliche Gabe, die Natur in antiker Weiſe zu interpretiren. Alle ſeine Werke, ſelbſt die frühern nicht ausgeſchloſſen, die noch ohne genaue Kenntniß der Antike entſtanden ſind, ſcheinen von ihrem Geiſte inſpirirt, obſchon der immer unabhängige und immer ſchöpferiſche Meiſter ſtets nur ſeinem perſönlichen Gefühl gehorcht; dieſes Gefühl präexiſtirt bei ihm, die Antike ruft es nicht erſt wach, ja ſie modificirt es nicht einmal ſie beſtätigt es nur und reift es aus.

So kam es, daß er allein, während die geſammte Renaiſſance um ihn her vom Paganismus zugleich lebte und an ihm zu Grunde ging, je nachdem ſie ihn verſtändig gebrauchte oder misbrauchte, daß er allein, ohne einen Augenblick aufzuhören, Chriſt zu ſein, die unſterblichen Schöpfungen des Alterthums gleichſam noch einmal zu ſchaffen vermochte, nicht indem er ſie copirte, ſondern indem er, ganz ſo wie das Schinkel drei Jahrhunderte ſpäter auf dem Gebiete der Architektur vollbrachte, aufs neue that, was die Alten gethan, d. h. indem er das Ideal mitten unter den Feſſeln der Realität aufſuchte und das Schöne fand, ohne ſich deshalb von der Wahrheit zu entfernen. Mögen die Verkleinerer ſeines Ruhms immerhin darüber wehklagen, daß er zu Rom im Anſchauen der Antike an Orthodoxie verloren habe; unter allen Anakreontiſchen, Theokritiſchen und

Sapphiſchen Klängen, die uns aus ſeinen mythologiſchen Schöpfungen entgegentönen, vernehmen wir ſtets doch auch die durchdringendſten Accente der chriſtlichen Muſe, jene unendliche Innigkeit, jene Zartheit des liebenden Gefühls, das keine Grenzen kennt, jenes ſpiritualiſtiſche Element, das die Antike nicht hat, Rafael aber niemals verleugnet. Die Exceſſe des Heidenthums haben ſeinen Pinſel nie beſudelt, im Unreinen hat er ſich nie gefallen. Die Fabel der Pſyche war ihm nicht blos ein Gegenſtand zur Vergnügung der Sinnlichkeit; auch ſie durchhauchte er mit dem Geiſte der echten Kunſt, die ſich Selbſtzweck ſein darf, weil in ihr die Impulſe zu allem Göttlichen und Großen liegen, deſſen die Menſchheit fähig iſt. Wie unwahr iſt überdies der Vorwurf, daß Rafael durch ſeine Berührung mit der Antike zurückgegangen, in der Disputa ſeinen Höhepunkt ſchon erreicht gehabt habe! Wie kann man vergeſſen, daß er nachher noch die religiöſeſten ſeiner Bilder, die Madonna di Fuligno, della Sedia, di St.-Siſto, den Spaſimo, die Transfiguration gemalt hat! Im Kunſtgebiet iſt die Orthodoxie das Ideal, und Rafael iſt von dieſem Geſichtspunkt aus ſicher bis an ſein Lebensende der orthodoxeſte Maler geblieben. Ihn mit Apelles zu vergleichen, der den Realismus der Schule von Sikyon mit dem weichlichen und wollüſtigen Jonismus zu freilich hoher Vollendung verſchmolz, iſt ungerecht; Apelles malte die Götter nur wenig und ging den großen Sujets aus

dem Wege; Rafael's Kunſt aber umfaßt die bedeutendſten Manifeſtationen der Religion, Poeſie, Geſchichte und Philoſophie und verbreitet über alle Punkte dieſer unermeßlichen Sphäre die ſanfte, beſtändige und kräftigende Flamme eines wohlthätigen Genius. Könnte man einen Palaſt erbauen, in dem die Werke des Phidias und des Rafael gemeinſchaftlich Platz fänden, ſo würde man es erkennen, daß ſie die einzig ebenbürtigen Vertreter ihrer Zeitalter, des antiken und modernen, ſind.

In der Einheit, die Rafael's griechiſches Auge bei ſeinem chriſtlichen Herzen hervorgebracht, liegt der Höhepunkt der künſtleriſchen Entwickelung aller bisherigen Zeiten, der Bund zwiſchen überirdiſcher und irdiſcher Schönheit, die Ausgleichung von Geiſt und Materie, die ausgereifte Frucht einer Vergangenheit, welche ſich von dieſer ſelbſt loslöſt und ſo zugleich zum ewig wahren, bleibenden Symbol der neuern Zeit wird, die von andern Ausgangspunkten, aus dem der Reflexion, der Glaubensfreiheit, der Selbſtändigkeit des Geiſtes, einen gleich vollen Einklang des Ideellen und Reellen in actueller Wirklichkeit zu erreichen ſucht. Dies große Werk auf dem Kunſtgebiet zuerſt vollſtändig ausgeführt zu haben, iſt Rafael's Verdienſt. Vermittelſt jener harmoniſchen Naturdispoſition, die am Eingang dieſer Betrachtungen unſern Blick auf Mozart mitgelenkt hat und uns mit ebenſo vielem Recht z. B. auch Goethe's hätte gedenken laſſen können, umfaßte er die genannten zwei großen Grund-

richtungen oder Strömungen des Cultur- und Kunstlebens mit gleicher Hingebung und führte das Entgegengesetzte, das subjectiv in seiner Persönlichkeit so innig verbunden war, in seinen Werken objectiv zu einer Verschmelzung, in welcher die Differenzen, obschon diese Werke bald dem antiken, bald dem christlichen Element angehören, völlig gelöscht erscheinen, und aus denen das allgemein Menschliche als die Dominante des herrlichen Accords herausklingt. Damit aber erweist sich Rafael als hinausgeschritten ebensowol über die specifisch-mittelalterliche als über die antike Welt. Diesen Universalismus des Rafael'schen Genies hatte Goethe im Auge, wenn er von ihm sagte: „er gräcisire nirgends, fühle, denke, handle aber durchaus wie ein Grieche, sodaß wir hier das schönste Talent zu ebenso glücklicher Stunde entwickelt sähen, als es, unter ähnlichen Bedingungen und Umständen, zu Perikles' Zeit geschehen". Und hierzu ergänzt Wilhelm von Schadow mit Recht: „Das ist eben der Grund, weshalb Rafael so allgemein genügt, indem ein jeder findet, was er sucht. In der Mehrzahl seiner Werke befriedigt er den christlichen Kenner durch den dem Gegenstande angemessenen Geist derselben, den heidnischen aber durch die Schönheit und Correctheit der Form."

So ragt er denn mit der durchschlagenden Allgewalt seines Genies, obwol er Italiener und Katholik war, über alle nationalen und religiösen Besonderheiten weit hinaus

in den Aether eines reinen Humanismus und wirkt ganz gleichmäßig auf die romaniſche wie auf die germaniſche, auf die katholiſche wie auf die proteſtantiſche Welt. Er iſt der Maler aller Zeiten, ſofern er vermittelſt ſeiner Kunſt und natürlich auch in den Grenzen derſelben die volle Einheit und Einigkeit alles menſchlichen Strebens und Wollens repräſentirt. Wer ſich irgend ſelbſt auf dieſen hohen Standpunkt des Univerſalismus zu ſtellen vermag, der muß in Rafael's Schöpfungen das eigene Wollen ſymboliſch dargeſtellt finden und ſich durch ſie ſo geläutert und gehoben fühlen, daß er die in ihm ausgeſprochene erhabene Kunſtanſchauung unwillkürlich auch in das Reich des Gedankens und der praktiſchen Wirklichkeit überträgt; denn er ſaugt aus ihnen die himmliſche Luft jener reinen Idealität, die in Wahrheit die höchſte Kraft bei allem Schaffen, beim wiſſenſchaftlichen und praktiſchen nicht minder als beim künſtleriſchen iſt.

Den Gegenſatz aber zu ſolcher univerſellen Kunſtauffaſſung, die wir in Rafael's Werken verwirklicht ſehen, bildet der Kreis jener zarten, ſenſibeln Seelen, die durch die ewigen Kämpfe der Gegenwart geſcheucht, nach einem Aſyl jenſeit dieſer harten, rauhen Wirklichkeit ſuchen, deren Gemüth für eine transſcendente Anſchauung, für eine Flucht aus dem Reiche des Wirklichen, für ein contemplatives Leben ausſchließlich disponirt erſcheint. Solche Charakter repräſentiren eine geiſtige Richtung, deren Wahrheit und Bedeutung nur in dem

vollen Zuſammenklang aller Geiſtesrichtungen ſich kundgibt, die aber vereinzelt, vom Standpunkt des Univerſalismus aus, gleich einer Verirrung und Verſtörung des geiſtigen Lebens beurtheilt werden muß. Ich deute hiermit hin auf die Tendenz namentlich einer Malerſchule, die im Beginn des zweiten Decennium unſers Jahrhunderts, an die Prärafaeliten wieder anknüpfend, ſich unter der Einwirkung deutſcher Romantik in Rom ausbildete, und die wol ſpottweiſe auch als die „nazareniſche" bezeichnet wird. Overbeck, Veit, Schadow und die ihnen Gleichgeſinnten finden ihre Ideale nicht in Rafael, in dem der Kampf des Geiſtes und des Fleiſches ausgerungen und zu ſchöner Harmonie verklärt iſt; ihr Trachten geht weiter zurück auf jene unreifern, aber kirchlich gebundenern erſten Maler Italiens, die ſich durch eine beſondere transſcendentale Inbrunſt, durch die Richtung nach „überwärts" auszeichnen, eine Richtung, die mit dem Eintreten des antik-heidniſchen Claſſicismus entſchieden gebrochen wurde.

Trotzdem haben die Nazarener, an Fra Angelico da Fieſole, Perugino und andere ältere Meiſter ſich anlehnend, das transſcendentale Princip wieder aufgenommen und ſich angeeignet, bei dem die Wirklichkeit nur ein trauriges Zwiſchenreich iſt, und alle Kunſtdarſtellung daher nur die Aufgabe haben kann, auf das Reich jenſeits hinzudeuten. Wenn zu dieſer Darſtellung aber natürlich doch creatürliche Formen gewählt werden, ſo geſchieht dies blos, um von dieſen die Auf-

merkſamkeit auf einen geiſtigen Gehalt hinzuleiten, für den ſolches Bild nur Vehikel und unvollkommene Anregung zu ſein beſtimmt iſt. Es ſoll alſo in den Werken der gedachten Meiſter dem Beſchauer immer ein anderer Inhalt als der dargeſtellte aufgedrängt werden. Nicht das Creatürliche, nicht das Hiſtoriſche hat hier an ſich Intereſſe; die Aufgabe richtet ſich blos auf das, was hinter dieſem liegen ſoll, und ſelbſt die Geſchichte des Alten Teſtaments wird nicht etwa deshalb dargeſtellt, um darin eine directe Verwirklichung des göttlichen Willens zu zeigen, ſondern auch ſie dient dem Künſtler nur als chriſtliche Allegorie. Wenn Overbeck z. B. die Vertreibung der Hagar zeichnet, ſo will er nicht dieſe, ſondern, nach der Auslegung des Apoſtels Paulus, ſymboliſch die Kindſchaft der Kirche im Gegenſatz der Synagoge darſtellen; wenn er das Urtheil Salomonis componirt, ſo allegoriſirt er darin, nach Auslegung der Kirchenväter, den Gegenſatz der wahren Kirche Chriſti zum Sektenweſen. Ein transſcendentaler Inhalt iſt eben jeder Wirklichkeit inadäquat, und aus dieſem Grunde darf die letztere nie in ihrer Sättigung, nie in ihrer Harmonie von Geiſt und Körper, nie in ihrem Einklang von Vernunft und Sinnlichkeit erſcheinen. Daher erklären ſich die fleiſchloſen Geſtalten, der Mangel an Realität, das Zurücktreten des Körperlichen bei den Nazarenern. Eigentlich müßten ſie ſich mit dem bloßen Contour, mit der Andeutung von fleiſchlos umherwandelnden Geiſtern be-

gnügen. Das Kunſtwerk wird hier zur Hieroglyphe, deren Schlüſſel nur in einem ſtarren Dogmatismus liegt; es muß, conſequent entwickelt, zu einem ewigen Ecce homo zuſammenſchrumpfen; die Welt trägt die ſtete Charfreitagsphyſiognomie. Eine Kunſt aber, die dahin führt, iſt eine Decapitation des Geiſtes, ja ſelbſt des Heiligen Geiſtes, der die Menſchheit in alle Wahrheit und zum glücklichen Einklang mit der Schöpfung hinüberleiten ſoll.

Und dennoch lag in dieſer Richtung eine Wahrheit in dem Drange, die Lücke auszufüllen, welche kurz vorher eine nach der andern Seite hin ebenſo einſeitige Richtung, die der modernen Claſſiker und Plaſtiker der Malerei, Karſtens, Wächter, Koch, der ſtilvollen, geiſtreichen Zeichner und ſchwachen Coloriſten, der Ausbeuter des alten Mythus und Verächter der viel maleriſchern mittelalterlichen Stoffe, gelaſſen hatte. Die chriſtlichen Romantiker begingen im Kampfe gegen dieſe neuheidniſche Gruppe nur den Fehler, daß ſie ihr richtiges äſthetiſches Princip zu einem dogmatiſchen vertieften und ſtatt für den Drang zum echt Maleriſchen die geeignetern Stoffe in der Geſchichte des Mittelalters zu ſuchen, deſſen Mythenkreis als allein wahren Stoff und demgemäß ſeinen unreifen Stil als Formgeſetz behaupteten. Sie gelangten alſo nicht zu dem, den Neuclaſſikern logiſch genau entgegengeſetzten Extrem, nicht zu dem Extrem des ſtreng Maleriſchen, ſondern „zu einem Heraustreten aus dem Aeſthetiſchen überhaupt, als einer

Welt des freien Scheins". Dieſes Extrem iſt begreiflich, und wir danken ihm, „insbeſondere im Ausdruck tiefer Gemüthswelt, zum Theil auch in Belebung der Farbe" unendlich viel; allein wie weit entfernt ſteht daſſelbe doch, eben weil es ein Extrem iſt, von der 300 Jahre früher ſchon erreicht geweſenen Einheit und Verſöhnung der Gegenſätze!

Ich glaubte, auch dieſe neuern Richtungen mit in den Kreis meiner Betrachtung ziehen zu ſollen, um daran einen Gradmeſſer für Rafael's Höhe zu gewinnen. Wenn ich aber über die chriſtlichen Neuromantiker den Stab gebrochen habe, ſo that ich dies blos im Namen jener kerngeſunden univerſalen Richtung des Cinque Cento, die den vorgefundenen transſcendenten Geiſt des Mittelalters wie den der antiken Welt als Fermente zu benutzen verſtand, um die Kunſt dem großen Ziele der Ausgleichung von Geiſt und Materie zuzuführen. Gewiß, Rafael war auch ein chriſtlicher Maler, allein, will man das ganze unendliche Genie dieſes Mannes in dem Begriff des Chriſtenthums unterbringen, ſo muß man letztern ſo weit faſſen, als er gefaßt zu werden verdient. Das Transſcendente in des Meiſters Conceptionen iſt von der Art, daß es demjenigen, für den es keine, oder doch nur eine beſchränktere, durch Reflexion verkümmerte Bedeutung hat, wie verſchwunden erſcheint, und nur die Innigkeit des Gemüths, die Weichheit der Seele, die Tiefe der Empfindung, ein Verhältniß des

künſtleriſchen Geiſtes zu ſeinen Stoffen ſichtbar bleibt, wobei der ſchaffende Geiſt ſelbſt zwar gewiß noch in dieſen Stoffen wurzelt, dennoch aber frei äſthetiſch über ihnen ſchwebt.

Keinerlei Berechtigung geſtehe ich der Meinung zu, als habe Rafael ſelbſt an die Gegenſtände nicht mehr geglaubt, die er dargeſtellt, als habe er deshalb abſichtlich in ſo manche ſeiner großen Heiligenbilder (wie z. B. in die Cäcilia und Sixtina die Geſtalten der Magdalena und Barbara) eine Figur mit nicht nach oben, ſondern geradeaus oder nach unten gerichteten Blicken angebracht, welche, den aufwärtsſchauenden und anbetenden übrigen Geſtalten gegenüber, die profane Lebensrichtung in ihrem ganzen Reiz und ihrer vollen Gleichberechtigung ausdrücken und der transſcendenten Begeiſterung und Verzückung der andern das menſchlich-unbefangene Bekenntniß entgegenſetzen ſolle: „aus dieſer Erde quellen meine Freuden“. Ich halte dieſe Anſicht für ebenſo falſch als die entgegengeſetzte, der man gleichfalls noch häufig genug begegnet, und die darauf hinausläuft, daß von einer Weltlichkeit des Ausdrucks bei ſolchen Geſtalten Rafael's gar nicht die Rede ſein könne, dieſe letztern vielmehr den ſpecifiſchen Charakter des dargeſtellten Heiligen nur in anderer Form, ſonſt aber ganz ebenſo prägnant ausprägen wie alle übrigen Figuren. So ſoll z. B. in der Barbara nach einem Artikel von W. Paſſauer in der Illuſtrirten Welt das Weib geſchildert ſein, „das im Gefühl der eigenen Unwürdigkeit, gegenüber

dem Opfermuthe der Mutter Maria, den Blick zu Boden ſchlägt; das Weib, das, nicht zum Handeln geboren, verzagen muß, wo es ſelbſt nicht opfern darf; das demüthig anbetend und voll Ehrfurcht die Kniee beugt; das Weib, das ſeiner Beſtimmung nach Genüge findet im Opfern und Anbeten deſſen, was ihm erſcheint in unbegreiflicher That". Nichts von alledem kann ich in der ganz ohne Heiligenſchein vor mir ſtehenden Barbara erblicken, möchte aber dieſe ganze Controverſe überhaupt für eine völlig überflüſſige, nichtsſagende und lediglich auf der alten Erfahrung beruhende anſehen, daß Kunſtrichter nur allzu geneigt ſind, ihre eigene Privatmeinung auf den ſchaffenden Künſtler zu übertragen und in jedem ſeiner Werke eine neue Beſtätigung derſelben zu entdecken. Wenn es auch gewiß iſt, daß z. B. aus der ältern ſieneſiſchen und umbriſchen Schule ſo weltlich ausſehende Geſtalten wie die Barbara und Magdalena nicht hervorgegangen wären, ſo hat ſie Rafael doch gewiß nicht gleichſam nur zur Wahrung ſeines innerlich ungläubigen, antikirchlichen Standpunkts, als Symbole einer Mentalreſervation, zur Selbſtbeſchönigung ſeiner Darſtellung heiliger Gegenſtände, die für ihn nichts Heiliges mehr hatten, geſchaffen, ſondern vielmehr überwiegend aus maleriſchen Gründen und zugleich infolge eines gewiſſen inſtinctiven Gefühls, welches ihm die von der Bornirtheit des Mittelalters noch verkannte Wahrheit offenbarte, daß der ſchöne Körper ſchon

an ſich, als Träger der Schönheitsidee, eine künſtleriſche, ja eine ethiſche Bedeutung hat. Daß Rafael ſolchen reinkünſtleriſchen Motiven ſelbſt bei ſeinen Darſtellungen aus der heiligen Geſchichte in ſich Raum gönnte, das gerade beweiſt ſeinen ungeheuern Fortſchritt den Vorläufern gegenüber; das eben beſtätigt uns, wie weit er bei Ausübung ſeiner Kunſt über die bisherigen dogmatiſch-kirchlichen Zwecke hinausging und es ſo allmählich dahin brachte, das ganze unermeßliche Gebiet des menſchlichen Lebens zum Object ſeiner Kunſt machen zu können.

Gewiß, weder von der Frivolität eines Voltaire noch von der Glaubensverachtung der modernen Skeptiker und Materialiſten iſt eine Spur in ſeinem Weſen zu entdecken; er *glaubte*, nach den Satzungen ſeiner Kirche, an die Mutter Gottes und alle Heiligen, wie irgendeiner ſeiner Zeitgenoſſen, ja er war ſogar am 1. März 1514 in die ſtreng kirchlich-katholiſche Fraternitas Corporis Christi zu Urbino aufgenommen worden, welche von Rom aus geleitete und über alle bedeutendern Städte der katholiſchen Chriſtenheit auch heute noch verbreitete Brüderſchaft ihre Mitglieder zu einer beſonders regen Theilnahme am Sakrament der Euchariſtie verpflichtet. Allein wenn Rafael ſeine Heiligen- und Madonnenbilder ſchuf, ſo erhob er ſich als Künſtler, der bei den Heiden ebenſo gut in die Schule gegangen wie bei den Chriſten, und der vor allem aus dem Urquell der Natur mit vollſter, reinſter Unbefangenheit des Geiſtes

zu ſchöpfen verſtand, auf einen durchaus freien, durch keinerlei engherzige Rückſicht eingeſchränkten Standpunkt und erkannte, mochte der darzuſtellende Gegenſtand nun ein profaner oder ein heiliger ſein, kein anderes Geſetz über ſich an als das der Schönheit, deren Idee ſo lebendig in ihm war. Daß er dies durfte, ohne Anſtoß bei den Beſtellern zu erregen, dies verdankte er zum Theil der Aufklärung ſeines Zeitalters, welches durch literariſche, wiſſenſchaftliche und künſtleriſche Beſtrebungen mannichfacher Art ſchon hinreichend vorbereitet war, um ſich unbefangen fortreißen laſſen zu können von dem neuen Ideal, das ihm in voller Realität vor Augen geſtellt ward, — zum größten Theil aber ſeinem unerreichbaren Genie, das eben, wie jedes wahrhafte Genie, ſtark genug war, um vor die Welt hintreten und ausrufen zu können: der Geſetzgeber bin ich!

Das Chriſtenthum hat die Seite der Innerlichkeit im Menſchen jedenfalls in höherm Maße accentuirt wie das Alterthum, und unleugbar erhält die mittelalterliche Kunſt hierdurch ihren beſondern Charakter. Wenn nun bei Rafael dieſe Innerlichkeit mit der antiken Plaſtik zu vollſter Harmonie ſich verbindet, ſo erſcheint er dadurch an den Wendepunkt zweier großer Culturepochen geſtellt und charakteriſirt ſich weſentlich als ein Menſch der neuern Zeit, die beſtändig an einer Syntheſis des Mittelalters und der alten Zeit arbeitet, ohne deren Princip bisjetzt gefunden zu haben. Das Typiſche des Alterthums iſt die objective Form, das

Plaſtiſche; das Typiſche des Mittelalters die Innerlichkeit, aus der als die ſchönſte Blüte unſere Muſik (vom Kirchengeſang ausgehend) emporblühte. Der Uebergang aber zur modernen Kunſtwelt, deren bezeichnendſtes Merkmal es iſt, daß ſie, gedankendurchleuchtet, in der Poeſie und Redekunſt culminirt, wird durch die Malerei vermittelt, die ſich demnach als *muſikaliſche Plaſtik* definiren läßt, weil die Kunſt, wie alles Geiſtesleben, auf zwei Grundfactoren, einem ſubjectiven und einem objectiven, auf dem Reiche der Empfindung einerſeits und auf dem der äußern Welt andererſeits beruht, und weil, wenn dieſe Factoren, jeder für ſich, künſtleriſch ausgebildet werden, Muſik und Plaſtik als die beiden entgegengeſetzten Pole entſtehen, innerhalb deren ſich alle übrigen Kunſtformen bewegen, welche im Grunde nur beſondere Miſchungsverhältniſſe jener Factoren ſind. Die Baukunſt gewinnt ihren Inhalt aus der ſubjectiven Seite; ſie ahmt an ſich keine Naturformen nach, ſondern hat zur Grundlage die Realiſirung menſchlicher Zwecke; dieſe unter dem höchſten Geſichtspunkt der Kunſt aufgefaßt und als ideale Harmonie ausgebildet, rechtfertigen die Bezeichnung dieſer Kunſt als einer *plaſtiſchen Muſik*, während die Malerei, da ſie ihre Objecte aus der Natur nimmt, dieſe aber nicht in plaſtiſcher Ruhe, ſondern getragen und penetrirt von menſchlichen Empfindungen, Sehnſucht, Trauer, Entzücken u. ſ. w. darzuſtellen hat, mit gleichem Rechte *muſikaliſche Plaſtik* genannt

werden kann. Hat aber die Malerei, indem ſie ſich im Zeitalter der Cinquecentiſten die höchſten Aufgaben ſtellte und das Ideale, Ewige, Göttliche nicht als Göttertypus der alten Welt, ſondern als das aus der religiöſen Stimmung erzeugte Heiligenbild zur Anſchauung brachte, den vorbezeichneten Uebergang vermittelt, ſo iſt ihr damit eine außerordentlich wichtige Rolle in der Culturgeſchichte der Menſchheit vindicirt. Und dieſe wird ihr denn auch in der That in keiner Weiſe abzuſprechen ſein. Zu einem wie tiefgehenden Gedankenumſchwung ſie im Zeitalter ihrer höchſten Blüte Anlaß gegeben, das tritt vielleicht am denkwürdigſten in der Thatſache hervor, daß Rafael's einziger Rival, der große Maler Michel Angelo, vor ſeines Lebens Ende, das er freilich ſpät erſt erreichte, der Kunſt überhaupt Valet zu ſagen und ſich ganz in die Contemplation zu vertiefen den Entſchluß faßte. Mag man hierin immerhin eine individuelle Caprice erkennen wollen: ſie gewinnt dadurch doch unwillkürlich eine ganz beſondere Bedeutung, daß ſie in der Seele eines der größten Künſtler aller Zeiten entſtand und in das goldene Zeitalter der von ihm vorzugsweiſe geübten Kunſt fiel. Es liegt darin der Gang prophetiſch ausgeſprochen, welchen die Kunſt überhaupt einmal nehmen würde; ſie mußte der wiſſenſchaftlichen Vertiefung weichen und erhielt ſolchergeſtalt in der neuern Zeit eine durchaus andere Poſition, als ſie in der großen Epoche, von der wir gehandelt, innegehabt,

d. h. eine accidentelle. Früher im Centrum ſtehend, trat ſie jetzt mehr an die Seite; früher Hauptſache, wird ſie jetzt Zierath und Arabeske.

Die Malerei hat am Ende des Mittelalters und zu Anfang der neuen Zeit ihre claſſiſche Epoche, weil ſie gewiſſermaßen der letzte Verſuch iſt, das Objective und Subjective zu verſöhnen; allein dieſe Verſöhnung fällt ſchon außerhalb der bildenden Kunſt, ſie fällt in das Reich des Gedankens, deſſen Symbolik in den damaligen Kunſtproductionen angeſchaut werden kann. Die bildenden Künſte gerathen auf der Stelle in Verfall, ſobald die Loſung des neuen Tages, die ſubjective Glaubensfreiheit, ausgegeben iſt; denn jetzt gewinnt in der Freiheit des Gedankens das Leben ein ganz neues Centrum, und vor dieſem Tagesgeſtirn treten die Sterne der Kunſt zurück. Als aber die Lichtgeſtalt Rafael's noch über die Erde ging, da ſtand vor allem die Malerei noch als die höchſte Errungenſchaft da, zu der die romaniſchen Völker es jemals gebracht; der Bund zwiſchen Religion und Schönheit, Himmel und Erde, war geſchloſſen. Und dennoch trug dieſe ſeine herrlichſte Blüte auch ſchon wieder den Keim zu ſeiner Lockerung in ſich. Die Seele der italieniſchen Kunſt ſtirbt, nachdem der erhabenſte Stifter jenes unvergleichlichen Bündniſſes der Erde entrückt iſt. Weil er alle Vollendung früherer Zeiten in ſich reſumirte, blieb nun auf dem Boden der Kunſt zunächſt nur ein Ver-

ſplittern ſeiner univerſellen Richtung übrig. Rafael bildet, weil er End- und Schlußpunkt einer Entwickelungsreihe des geiſtigen Lebens iſt, keine Schule; denn was innerhalb der von ihm umfaßten Kunſtſphäre geſagt werden konnte, iſt von ihm geſagt worden; ſeine Schüler ſind in der That nur Schüler, welche die Manier ausbilden. Immer dürftigere Imitation, Synkretismus und Kunſtſtückmacherei, das iſt das, was nach ihm kommt. Sogar den talentvollſten Nachahmern des großen Stils von Rafael und Michel Angelo fehlt immer ſchon etwas, „ein letzter Druck, das Tüpfelchen auf dem J, etwas wie der Lichtpunkt im Auge", und wenn auch Tizian noch lange nach Rafael die hohe Glorie der venetianiſchen Schule aufrecht erhält (er ſtarb erſt 1576), und dieſe wegen ihres tüchtigen Kerns an geſundem Naturſtudium weniger raſch in Manier unterging als die römiſche Schule, deren Verfall ſchon in der Mitte des 16. Jahrhunderts ſehr bemerkbar war; wenn ferner auch ſelbſt unter den ſpätern Eklektikern, welche die Anmuth des Correggio mit der ernſten Größe der römiſchen Meiſter zu vereinen beſtrebt waren, ein Guido Reni, der bis 1642 lebte, als Meiſter einer eigenthümlich ſeeliſchen Malerei noch emporragt: offenbar bleibt es dennoch, daß weder die ſpätern Venetianer, noch Guido, noch die gleichzeitigen Caracci recht eigentlich mehr dem Zeitalter der Cinquecentiſten angehören, wo die Malerei im Mittelpunkt aller italieniſchen Geiſtescultur ſtand. Die Geſchicke, welche

durch die Politik über Italien hereinbrachen, zerstören die Fortbildung des von Rafael angeregten Geistes. Der lebendige Genius damaliger Zeit greift mit dem erwachten Gedanken in wesentlich neue Bahnen, wo die künstlerische Vermittelung doch nur als eine fictive erscheint. Die Kunstformen, die nach dieser Zeit auftreten, sind wesentlich die, in welchen der Gedanke, die Reflexion vorzüglicher Motor ist, bis endlich der Gedanke sozusagen in puris naturalibus in jenen Philosophen auftritt, bei denen er eine principielle Bedeutung für Wissenschaft und Leben erhält.

Aus diesem das Leben neu zu gestalten und immer wiederzugebären, liegt unserer Gegenwart ob; sie kann sich diesem Processe nicht entziehen, auch wenn sie ihn für wenig fruchtbringend halten müßte, und ihre augenblicklichen Aufgaben wesentlich praktischer Art sind. Die Kunst aber braucht deshalb nicht zu feiern; sie hat unter allen Umständen für die höchsten Ziele der Menschheit mitzuwirken, indem sie dieselben stets von neuem zum Bewußtsein führt und den Bau des Lebens in allen Theilen zu ordnen und zu verschönen bestimmt ist. Sie muß dies thun, selbst dann, wenn sie aus ihrer centralen Stellung mehr denn je verdrängt erscheint. Wie wollte man sich überdies vermessen, ihr jede Möglichkeit, wieder einmal in das Centrum des gesammten geistigen Lebens eintreten zu können, für alle Ewigkeiten abzusprechen! Wer an einen Fortschritt der Menschheit glaubt, darf an dieser Möglichkeit nicht ver-

zweifeln; denn die Kunſt allein iſt es, welche die wirklich epochemachenden Geiſtesſchlachten der Menſchheit ſchlägt, nicht die Wiſſenſchaft, noch gar die Induſtrie und materielle Plusmacherei. Nur wenn das ganze Leben des Menſchen ein Kunſtwerk darſtellt, iſt es ein wahrhaft glückliches und ſittlich-ſchönes zu nennen, und von dieſem Ideal ſind wir noch weit entfernt.

An Spielraum alſo für die künſtleriſche Thätigkeit fehlt es nicht; es bleibt in der That der Kunſt noch eine Aufgabe zu löſen. Wer aber kann es vorausſagen, *wann* dies geſchehen werde? Für die Civiliſation der modern-chriſtlichen Aera, die mit dem Zeitalter Rafael's anhebt, hat *er* die That bereits gethan; die Gegenſätze unſerer Cultur ſind in Rafael's Kunſt gelöſcht. Abſehen läßt ſich der Zeitpunkt einer noch höhern Kunſt nicht, aber die Wahrſcheinlichkeit ihrer dermaleinſtigen Exiſtenz ſcheint, als alleiniger Troſt für die Zukunft des Menſchengeſchlechts, geahnt werden zu dürfen. Phidias ragt über Rafael hinaus; denn dieſer ſchöpfte, wie das ganze Zeitalter der Renaiſſance, ſeine Begriffe von dem antiken Schönheitsideal weit mehr aus den Werken der ſpätern griechiſchen oder gar der römiſchen Kunſt, die noch bis auf unſere Tage den freien Blick zu Phidias hinauf trübt. Wie viel hat der nachclaſſiſche Laokoon dem Michel Angelo geſchadet, wie lange haben wir den Geiſt der Antike nur durch die Brille der vergröberten römiſchen Literatur und Kunſt geſchaut, wie lange uns fern gehalten

von einem tiefern Studium der griechiſchen Tragiker und des Pindar, in denen der Schlüſſel zum wahren Verſtändniß der perikleiſch-helleniſchen Kunſt liegt! Noch heute ſteht Phidias unſerer Cultur gegenüber wie ein Myſterium da, deſſen Deutung uns nicht gelingt. Noch iſt das Chriſtenthum mit dem Ideal des Phidias nicht in Einklang gebracht. Iſt es uns aber überhaupt beſchieden, auch dahin zu gelangen, ſo wird es die Hand eines Künſtlers ſein, welche das Werk vollbringt.

Die nächſte Zukunft freilich kann dieſen Künſtler unmöglich gebären. Bei den vorläufig geringen Ausſichten, die uns bleiben, handelt es ſich nur darum, das bisher eroberte Beſitzthum gegen die Angriffe extremer Richtungen zu hüten und die hierdurch eintretenden Störungen der gewonnenen Einheit zu beſeitigen, auf deren Erhaltung ſchließlich alle menſchlichen Beſtrebungen hinauslaufen. Wo immer dies geſchieht, wird man ſich von dem erſten Begründer dieſer Einheit im Gebiete der Kunſt, von Rafael, als einem unſerer Zeit verwandten und gleichartigen Meiſter, begeiſtern laſſen können; ſeine Bedeutung iſt unverloren für alle Zeiten, denn er arbeitete mit an der wichtigſten Lebensaufgabe der geſammten Menſchheit.

Anmerkungen.

Seite 5, Zeile 2 von oben: Rochlitz, Rafael und Mozart (Allgemeine Muſikaliſche Zeitung, II, 641 fg.), und Alberti, Rafael und Mozart, eine Parallele (Stettin 1856).

S. 5, Z. 3 v. o.: Jahn, Mozart, IV, 744 fg.

S. 5, Z. 12 von unten: Ebend., IV, 746.

S. 5, Z. 10 v. u.: v. Schelling's ſämmtliche Werke (Stuttgart u. Augsburg 1860), VII, 305 fg., in der Rede: „Ueber das Verhältniß der bildenden Künſte zu der Natur" (1807).

S. 8, Z. 12 v. u.: Ebend., S. 318 fg.

S. 10, Z. 12 v. o.: Friedrich Theodor Viſcher, Aeſthetik oder Wiſſenſchaft des Schönen (Stuttgart 1853), III, 3, 716—717.

S. 13, Z. 8 v. o: Goethe's Werke, Ausgabe von 1833, XL, 205.

S. 14, Z. 11 v. o.: Conférences de Notre-Dame de Paris par le R. P. Henri-Dominique Lacordaire (Paris 1861), I, 175.

S. 16, Z. 10 v. u.: Phantaſien über die Kunſt. Herausgeg. von Tieck (Berlin 1814), neue Aufl., S. 28.

S. 17, Z. 10 v. u.: Guhl, Künſtlerbriefe (Berlin 1853), I, 113—114.

S. 18, Z. 8 v. o: Springer, Rafael's Diſputa (Bonn 1860), S. 3.

S. 23, Z. 5 v. u.: Das Bild, eine Heilige Familie, hat der Maler Wicar ſeiner Vaterſtadt Lille geſchenkt. Vgl. Guhl, Künſtlerbriefe, I, 121.

S. 23, Z. 4 v. u.: Vgl. Agoſtino Oldoini bei Paſſavant, Rafael von Urbino und ſein Vater Giovanni Santi (Leipzig 1839—58), I, 521.

S. 26, Z. 8 v. u.: Vgl. Paſſavant, Rafael, II, 9—28.

S. 27, Z. 2 v. o.: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti di Giorgio Vasari (Trieſt 1862), I, 537.

S. 27, Z. 11 v. u., ſtatt: Stanſted, lies: Stanſtead; es liegt bei Biſhop Stortford an der Grenze der Grafſchaft Hertford.

S. 27, Z. 3 v. u.: Le vite, S. 398—399.

S. 28, Z. 3 v. o.: Daß Vaſari's Angabe im Leben des Pinturicchio, die er übrigens ſelbſt ſchon im Leben Rafael's auf S. 537 a. a. O. weſentlich modificirt hat (S. 398—399 heißt es: „Ma è ben vero che gli schizzi e i cartoni di *tutte* le storie ch' egli [sc. Pinturicchio] vi fece, furono di mano di Raffaello da Urbino", während S. 537 zu leſen iſt: „Il quale [sc. Pinturicchio] essendo amico di Raffaello e conoscendolo ottimo disegnatore, lo condusse a Siena, dove Raffaello gli fece *alcuni* disegni e cartoni di quell' opera"), auf dieſes Maß der Betheiligung Rafael's an den ſieneſiſchen Fresken zu reduciren iſt, ſetzt der Commentar des Felix Le Monnier in der florentiner Ausgabe des Vaſari von 1846 (14 Bde. in 16.) klar auseinander. (Vgl. trieſter Ausgabe, die wir unſern Citaten ſtets zu Grunde legen, S. 400, Spalte 1 u. 2, Note 1, und S. 401, Spalte 1.)

S. 28, Z. 9 v. o., ſtatt: Abreiten, lies: Arbeiten.

S. 28, Z. 4 v. u: Quatremire de Quincy, Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael (2. Aufl., Paris 1838), II, 37—38.

S. 29, Z. 9 v. o: Dies iſt ein entſchiedener Irrthum Quatremère's. Nach Winkelmann, Böttticher u. a. war bis zum Ende des 16. Jahrhunderts bei weitem ſchon die größte Anzahl aller überhaupt bekannten Antiken ausgegraben.

S. 29, Z. 13 v. u., ſtatt: Contour, lies: Coutoure.

S. 30, Z. 1 v. u.: Es iſt uns zwar ein vom 1. Oct. 1504 datirtes Recommandationsſchreiben von Johanna, der Tochter Federigo's von Urbino und Gattin des Präfecten der Stadt Rom, Francesco Maria della Rovere, an den Gonfaloniere Pietro Soderini in Florenz gedruckt erhalten (vgl. Bottari, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura [Rom 1759—1770], I, 1; Pungileoni, Elogio storico di

Raffaello Santi da Urbino [Urbino 1829], S. 45 fg.; Guhl, Künstlerbriefe, I, 118—119; Paſſavant a. a. O., I, 527—528 fg.); ich theile indeſſen den Argwohn Hermann Grimm's, daß dieſer Brief ein ſpäteres Machwerk, alſo unecht ſei. (Vgl. den Aufſatz: „Rafael's Diſputa und Schule von Athen, ſeine Sonette und ſeine Geliebte", in den Preußiſchen Jahrbüchern, von Haym [Berlin 1864], Bd. 13, Heft 1, S. 22—24). Es kommt nämlich in dem Briefe folgende Stelle vor: „Da ſein Vater ein ſehr trefflicher und mir befreundeter Mann iſt, und ſo auch der Sohn beſcheiden und wohlgeſittet, ſo liebe ich denſelben in jeder Beziehung ungemein und wünſche, daß er es zu einer rechten Vollkommenheit bringe." Nun war aber Giovanni Santi 1504 ſchon zehn Jahre todt, und das „porchè il padre so che è molto virtuoso ed è mio affezionato" des italieniſchen Textes erregt daher Anſtoß, den Rumohr dadurch zu heben ſuchte, daß er „il padre suo stato è" für „so che è" zu leſen vorſchlug, während die florentiner Herausgeber des Vaſari (ſ. S. 537, Spalte 2, Note 2 der trieſter Ausgabe) annehmen, es habe im Manuſcript „sō", d. i. die Abbreviatur von „suto", geſtanden, und Bottari, der den Brief zuerſt edirt, habe das folgende „che" und das zweite „è" (*che* è molto virtuoso, ed *è* mio affezionato) willkürlich eingeſchoben. Suto ſtatt stato iſt aber nur bei den Trecentiſten in Proſa zu finden und zur Zeit Rafael's ein ſeltener poetiſcher Ausdruck. Pungileoni endlich meint a. a. O., S. 45 u. 46, es ſei in dem Briefe nicht von Rafael, ſondern von einem andern urbiniſchen Maler, der in der Mitte des 16. Jahrhunderts vorkomme und Raffaello di Ghiſello heiße, die Rede. Mir wollen alle dieſe Deutungen wenig behagen, und glaube ich daher an eine ſpätere Erfindung des Briefes, wie dergleichen in der italieniſchen Literatur nicht ſelten vorkommt. Noch muß ich hier auf folgenden Zweifel aufmerkſam machen. Quatremère de Quincy, Histoire de Raphael, S. 18—22, ſetzt ſich, um angebliche Irrthümer und Anachronismen in Vaſari's Erzählung zu beſeitigen, zum Theil nach den Angaben der nur mit Vorſicht zu Rathe zu ziehenden anonymen Vita inedita di Raffaello da Urbino illustrata con note da Angelo Comolli (Rom 1790, zweite Ausgabe 1791, S. 10, Note 16), nachſtehende Reihenfolge der Ereigniſſe in Rafael's damaligem Leben zuſammen: 1503 läßt er ihn von Siena und Pinturicchio ſcheiden, gleich darauf zum erſten mal Florenz beſuchen (und zwar

aus andern Gründen als wegen der Cartons des da Vinci und Michel Angelo), darauf ein ganzes Jahr theils dort, theils in Perugia leben, gegen das Ende des Jahres 1504 nach Urbino heimkehren und dann mit dem Recommandationsſchreiben der Joanna di Rovere zum zweiten mal, der Cartons halber, nach Florenz gehen. Dieſe ganz willkürlichen Annahmen beruhen auf irrthümlichen Vorausſetzungen. Quatremère glaubt, daß die Arbeiten Pinturicchio's in der ſienaer Libreria ſchon 1503 beendet geweſen, daß Baſari in ſeiner Vita des Rafael ſage, dieſer ſei, angezogen durch die bereits fertigen Cartons da Vinci's und Michel Angelo's von Siena aus nach Florenz gegangen, und daß der letztere ſeinen Carton erſt im Juli 1506 vollendet habe. Nun weiſen aber die Ausleger Baſari's (trieſter Ausgabe, S. 399, Note 1, und S. 400, Note 2 zu der vorgedachten Note bei der Vita des Pinturicchio) nach, daß Pinturicchio jedenfalls bis 1506, vielleicht gar bis 1509 in Siena beſchäftigt geweſen. Rafael muß alſo nicht nothwendigerweiſe ſchon 1503 nach Florenz gegangen ſein, um noch vor Beendigung der Fresken Siena verlaſſen haben zu können, und die Stelle in Baſari's Leben des Rafael, wo er von den florentiniſchen Cartons ſpricht (S. 537), lautet einfach ſo: „La cagione che egli non continuò (sc. quell' opera a Siena) fu, che essendo in Siena da alcuni pittori con grandissimi lodi celebrato il cartone che Lionardo da Vinci aveva fatto nella sala del papa in Fiorenza d'un gruppo di cavalli belissimo per farlo nella sala del palazzo, e similmente alcuni nudi fatti, a concorrenza di Lionardo, da Michelagnolo Buonarotti molto migliori, venne in tanto desiderio Raffaello per l'amore che portò sempre all' eccellenza dell' arte che ... se ne venne a Fiorenza." Wo ſteht da ein Wort davon, daß Michel Angelo's Carton auch ſchon fertig geweſen, als Rafael nach Florenz ging? Baſari berichtet nichts weiter, als daß Leonardo damals, im Wettkampf mit Michel Angelo, der einige nackte Geſtalten von hoher Schönheit gemacht, ſeinen Carton „aveva fatto" vollendet gehabt hat. Der Carton des Michel Angelo mag dagegen nach Gaye, Carteggio inedito d' artisti dei secoli XIV—XVI (Florenz 1840), II, 92–93, allerdings erſt im Auguſt 1505 völlig beendet geweſen ſein (vgl. S. 1041, Note 1 der Vita di Michelagnolo des Baſari). Die unkritiſche Conjecturalgeſchichtſchreibung Quatremère's erhellt aus dieſem einen Beiſpiel ſchon zur Genüge.

S. 32, Z. 1 v. o.: Vgl. Kugler, Handbuch der Kunſtgeſchichte (3. Aufl., Stuttgart 1859), Bd. 2, Abth. 2, S. 626.

S. 33, Z. 2 v. o.: Braun, Raffael's Disputa (Düſſeldorf 1859), S. 57.

S. 33, Z. 3 v. o.: Le vite, S. 557.

S. 33, Z. 9 v. u.: Viſcher, Aeſthetik (Reutlingen u. Leipzig 1851), Thl. 3, Abth. 1, S. 129.

S. 35, Z. 8 v. u.: Paſſavant, Kunſtreiſe durch England und Belgien (Frankfurt a. M. 1833), S. 99.

S. 35, Z. 6 v. u.: Paſſavant, Rafael, I, 87; II, 38. Es iſt nicht in der Pinakothek.

S. 36, Z. 4 v. u.: Paſſavant, Kunſtreiſe durch England, S. 173 — 174.

S. 36, Z. 1 v. u.: Ebend., S. 148.

S. 37, Z. 6 v. o.: Le vite, in der Vita di Baccio d'Agnolo, S. 722.

S. 37, Z. 5 v. u.: Dieſes runde Bild, worin Maria zur Rechten in einer Landſchaft ſitzend, das Chriſtkind mit einem Ende ihres Schleiers umwunden hält, während der links knieende Joſeph ihm Blumen reicht, nach welchen es mit beiden Händen greift, iſt leider in ſchlechtem Zuſtande, nicht nur ſehr fleckig, ſondern auch etwas verwaſchen; es wurde von Holz auf grobe Leinwand übertragen. Ueberdies ſcheint die Figur des Joſeph von fremder Hand zu ſein. Vgl. Paſſavant, Kunſtreiſe durch England, S. 53.

S. 38, Z. 13 v. u.: Genau geſchildert findet ſich dieſe glänzende Hofhaltung in Gieſebrecht's und Böhmer's Zeitſchrift Damaris (Stettin 1864), 4. Jahrgang, 1. Heft, S. 49 fg.: „Der Fürſtenhof der letzten Montefeltri in Urbino", von Gieſebrecht.

S. 39, Z. 1 v. o.: Caſtiglione, Poesie volgare e latine (Rom 1760), XXI.

S. 40, Z. 5 v. u.: Paſſavant, Kunſtreiſe durch England und Belgien, S. 103 — 104, und Gieſebrecht, Damaris (1864), S. 62.

S. 41, Z. 4 v. o.: Le vite, S. 539.

S. 41, Z. 8 v. o.: Vgl. den Aufſatz Ernſt Förſter's: „Die Pinakothek in München", im Deutſchen Muſeum (1864), Nr. 19, S. 691.

S. 42, Z. 2 v. o.: Paſſavant, Rafael, II, 73.

S. 42, Z. 8 v. o.: Histoire de Raphaël, S. 46.

S. 42, Z. 4 v. u.: Le vite, S. 540.

S. 43, Z. 8 v. u.: Förſter, a. a. O., hält ſie für unmittelbar vor der oben gedachten Heiligen Familie des D. Canigiani gemalt, mit der das Bild allerdings im Colorit große Aehnlichkeit hat. Ganz genau ſteht die Zeit der Entſtehung der Madonna del Tempi freilich nicht feſt; zuzugeben aber iſt, was Förſter hervorhebt, daß Compoſition und Ausführung auf dem für Canigiani gemalten Bilde überwiegen, die Madonna del Tempi dagegen die reflexionsloſe Peruginesſe Empfindungsweiſe weit mehr an ſich trägt als jenes Gemälde.

S. 44, Z. 3 v. o.: Paſſavant, Kunſtreiſe durch England und Belgien, S. 99.

S. 46, Z. 1 v. u.: v. Rumohr, Ueber Rafael, S. 75 u. 76.

S. 47, Z. 1 v. o.: Goethe's Werke (Ausg. von 1840), XXX, 466—467, im Aufſatz: „Antik und modern".

S. 48, Z. 5 v. u.: Paſſavant, Rafael, I, 135.

S. 49, Z. 6 v. o.: Guhl, Künſtlerbriefe, I, 113.

S. 49, Z. 3 v. u.: Hermann Grimm's Aufſatz über Rafael in den Preußiſchen Jahrbüchern, Januar 1864, S. 35.

S. 50, Z. 12 v. u.: Richardſon, Traité de la peinture (Amſterdam 1722), III, 323: „J'ai un ami qui a vu à Rome ... une lettre originale de Rafael à Arioste (verloren gegangen) dont le contenu consistait à lui demander son secours pour le tableau de la Théologie, par rapport aux caractères des personnes qu'il devait y faire entrer u. ſ. w.

S. 50, Z. 6 v. u.: Dieſe Bezeichnung rührt nicht, wie bei den übrigen Vaticaniſchen Stanzen, von der Wahl des Bilderſchmucks her, ſondern von den hier vollzogenen Amtsgeſchäften. Vgl. Bangen, Die römiſche Curie (Münſter 1854), S. 370 u. 391.

S. 51, Z. 7 v. o.: Vgl. Springer, Diſputa, S. 6 u. 7.

S. 52, Z. 13 v. o: v. Rumohr, a. a. O., S. 85, 86 u. 97.

S. 52, Z. 6 v. u.: Bellori, Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello nelle camere del Vaticano (Rom 1695).

S. 52, Z. 5 v. u.: Trendelenburg, Rafael's Schule von Athen (Berlin 1843).

S. 52, Z. 4 v. u.: Le vite, S. 542—543.

S. 53, Z. 2 v. o.: Vgl. Preußische Jahrbücher, Januar 1864, S. 32—33.

S. 53, Z. 9 v. u.: Braun, Rafael's Disputa, S. 67.

S. 54, Z. 5 v. u.: Vgl. Preußische Jahrbücher, Januar 1864, S. 28.

S. 56, Z. 11 v. u.: Springer, Disputa, S. 42 u. 43, und Preußische Jahrbücher, Januar 1864, S. 36.

S. 57, Z. 11 v. o.: Springer, Disputa, S. 23, 26 u. 27.

S. 58, Z. 3 v. o.: Preußische Jahrbücher, Januar 1864, S. 37.

S. 58, Z. 11 v. u.: Le vite, S. 541.

S. 58, Z. 7 v. u.: „Daß die Titel Timeo und Etica, selbst wenn die Bücher ehedem diese Inschriften trugen, in ihrer jetzigen Gestalt modern sind, wird wol niemand bestreiten. Schwerlich würde man sie zu Rafael's Zeiten an dieser Stelle in dieser Orthographie geduldet haben. Sie sind aber wol nur auf Vasari's Angabe hin von den Neuern angebracht worden." Vgl. Grimm, in den Preußischen Jahrbüchern, Februar 1864, S. 152—153.

S. 61, Z. 11 v. o.: Preußische Jahrbücher, Januar 1864, S. 32—33.

S. 63, S. 13 v. u.: Vgl. Hermann Grimm's Aufsatz in den Preußischen Jahrbüchern, Februar 1864, S. 150—153, wo namentlich auch alle Gründe zusammengestellt sind, die für die Annahme, daß Paulus, nicht Plato dargestellt sei, sprechen. Wenn Grimm schließlich (S. 159) mit vielleicht übertriebener Rücksicht auf Vasari doch wieder an dem Paulus zu zweifeln anfängt, so bin ich nicht im Stande, seiner Bedenklichkeit zu folgen. Rafael mag auf der Schule von Athen Anachronismen auf Anachronismen gehäuft und dadurch selbst zu den vielen irrigen Deutungen Anlaß gegeben haben, welche das Bild erfahren; im Kernpunkt seiner Idee, wovon das dramatische Interesse der ganzen Conception abhängt, und der ihr erst die wahre Einheit und Kraft verleiht, ist ihm gewiß jede Dunkelheit fern geblieben, und dieser Kernpunkt steht nur dann in voller Klarheit und aller Anachronismen spottend vor uns da, wenn wir den großen Heidenapostel Paulus neben dem Mitbestimmer selbst der scholastischen Theologie, Aristoteles, sehen. Je mehr wir die Pflicht erfüllen, die Conceptionen der großen Meister des goldenen Zeitalters nur aus den Anschauungen *ihrer* Zeit heraus zu erklären und nicht mit den Maßstäben moderner Kritik oder Wünsche an ihre Werke heranzutreten, um so gewisser werden, trotz Vasari, dem Zeitgenossen,

Paulus und Aristoteles ihr Recht behaupten. Was uns an dieser Auslegung misfällt, das kommt auf Rechnung einer naiven Willkür und Usance, die in allen Bildern jener Zeit herrscht und in der That der künstlerischen Vollendung derselben nicht den mindesten Abbruch thut. Man denke nur an die Donatorenporträts auf den Madonnen- und Heiligenbildern des 15. und 16. Jahrhunderts. Nicht die historische, sondern die künstlerische Wahrheit enthüllt sich in ihnen. — Noch habe ich auf ein Curiosum aufmerksam zu machen: auf Thomassin's Stich der Schule von Athen von 1617 sind die beiden Mittelfiguren mit einem Heiligenschein geschmückt, woraus hervorgeht, daß man sich damals unter dem Aristoteles den Apostel Petrus dachte; allein diese Deutung ist offenbar, wie Springer (Disputa, S. 9) hervorhebt, ganz specifisch dem Zeitalter angehörig, wo die humanistischen Studien in Rom und Italien bereits in Vergessenheit gerathen waren, eine strengere kirchliche Zucht die Bildung wieder beherrschte, und infolge dessen die immerhin in der Schule von Athen mitgeschilderte Apotheose des griechischen Genius nicht mehr verstanden wurde. Damals wandelten die Erklärer den Inhalt des Bildes zu einem Streite der beiden Apostelfürsten mit griechischen Philosophen um; aus Rafael's Zeitalter aber stammt diese Deutung sicher nicht.

S. 63, Z. 5 v. u.: Vgl. Grimm, Preußische Jahrbücher, Januar 1864, S. 36. Gewiß hat Grimm recht, wenn er, den Auslegern des Vasari entgegen, den Parnaß für vor der Disputa und der Schule von Athen gemalt ansieht, und die darunterstehende Jahreszahl 1511, da sie bei den andern Gemälden mangelt, auf die Vollendung des ganzen Zimmers, nicht dieses besondern Bildes bezieht. Vasari selbst hält die Schule von Athen für die früheste, die Disputa für die späteste der drei Compositionen.

S. 65, Z. 11 v. u.: Vgl. Europa, eine Zeitschrift, herausgegeben von F. v. Schlegel, Bd. 1, Stück 1, S. 114. „Keine verworrene Haufen von Menschen, sondern wenige und einzelne Figuren, aber mit dem Fleiß vollendet, der dem Gefühl von der Würde und Heiligkeit der höchsten aller Hieroglyphen, des menschlichen Leibes, natürlich ist" u. s. w.

S. 65, Z. 11 v. u.: Lanzi, Storia pittorica, II, 58.

S. 65, Z. 8 v. u.: Roscoe, Life of Leo X., III, 240.

S. 67, Z. 3 v. o.: Vischer, Aesthetik, III, 1, 23.

S. 67, Z. 5 v. o.: Ebend., II, 498; III, 3, 713.

S. 67, Z. 3 v. u.: Gaye, Carteggio inedito d'artisti ecc., II, 489.

S. 69, Z. 3 v. o.: Vgl. Grimm, Preußische Jahrbücher, Februar 1864, S. 156—157, wo der unbestreitbare Einfluß Michel Angelo's auf Rafael weit unbefangener und quellengemäßer dargestellt ist, als dies von Passavant und früher von Rumohr geschehen, der seinerseits freilich die Controverse über die Gründe des Umschwungs in der Kunst Rafael's noch nicht mit solcher Bestimmtheit zu entscheiden vermochte, weil er die Fresken Michel Angelo's in der Sixtina noch in eine zu späte Zeit setzte. Die Stelle bei Vasari im Leben des Michel Angelo (Le vite, S. 1046): „dove Raffaello da Urbino, che era molto eccellente in imitare, vistola (nämlich die Fresken der sixtinischen Decke), mutò subito maniera" u. s. w., stimmt mit der oben angeführten Erzählung aus Gaye's Carteggio durchaus überein.

S. 69, Z. 6 v. o.: Le vite, S. 544.

S. 69, Z. 3 v. u.: Quatremere de Quincy, Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël, S. 77.

S. 70, Z. 6 v. o.: Vgl. Grimm's Aufsatz, Preußische Jahrbücher, Februar 1864, S. 156.

S. 70, Z. 8 v. u.: Unbefangener, wie dies z. B. von Winckelmann geschehen, hat Friederichs in Berlin Michel Angelo's Stellung zur Antike gewürdigt. Vgl. Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus (Stuttgart 1861), 1. Febr., Nr. 2, S. 17 fg.

S. 71, Z. 3 v. o.: Le vite, S. 557 u. 558: „Ma conoscendo che non poteva in questa parte arrivare alla perfezione di Michelagnolo, come uomo di grandissimo giudizio, considerò che la pittura non consiste solamente in fare uomini nudi, ma che ell' ha il campo largo ... e mescolando col detto modo alcuni scelti delle cose migliori d'altri maestri, fece di molte maniere una sola, che fu poi sempre tenuta sua propria, la quale fu e sarà sempre stimata dagli artefici infinamente."

S. 71, Z. 10 v. u.: Lettera di Michelangiolo Buonarotti, trovata da S. Ciampi (Florenz 1834), S. 7.

S. 71, Z. 4 v. u.: Vgl. Essays (Hannover 1859), S. 188, 197 u. 198.

S. 72, Z. 2 v. o.: Lomazzo, Idea del tempio della pittura (Mailand 1590, 4.).

S. 72, Z. 5 v. o.: Dieſelbe Erzählung findet ſich auch bei M. de Piles, Abrégé de la vie des peintres (Amſterdam und Leipzig 1767; Bd. 1 der Oeuvres diverses, S. 103); während Quatremère de Quincy, Raphaël, S. 339, Note 3, den „prévôt" eigenmächtig in einen „generale" verwandelt.

S. 73, Z. 1 v. o.: Le vite, S. 562. Ich folge hier der Ueberſetzung von Schorn und Förſter, Bd. 3, Abth. 1, S. 250.

S. 73, Z. 11 v. u., hinter fühlten fehlen die Gänſefüßchen.

S. 73, Z. 3 v. u.: Le vite, S. 536.

S. 74, Z. 10 v. o.: Paolo Giovio's „Raphaelis Urbinatis vita" erſchien zuerſt in Girolamo Tiraboſchi's Storia della letteratura italiana (Mailand 1822—1826, 16 Bde.); Paſſavant hat dieſen kurzen lateiniſchen Aufſatz des ſeit 1516 zu Rom am päpſtlichen Hofe lebenden Verfaſſers im Anhang zu ſeinem erſten Bande, Nr. 15, S. 553—54, mitgetheilt.

S. 75, Z. 4 v. o.: Le vite, S. 562.

S. 75, Z. 13 v. o.: Grimm, Eſſays, S. 185.

S. 76, Z. 2 v. o.: Italieniſche Reiſe (Ausgabe der Goethe'ſchen Werke von 1840), XXIV, 92.

S. 76, Z. 9 v. o.: Ebend., S. 79.

S. 76, Z. 2 v. u.: Paſſavant, Rafael, I, 552.

S. 77, Z. 3 v. u.: Vgl. Longhena, Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino, del Sig. Quatremère de Quincy etc. (Mailand 1829), S. 657. (Vgl. Paſſavant, a. a. O., I, 226, wo übrigens der Druckfehler Misserini zu corrigiren iſt).

S. 78, Z. 7 v. o.: Paſſavant, a. a. O., III, 35.

S. 78, Z. 12 v. o.: Le vite, S. 560.

S. 79, Z. 4 v. o.: Preußiſche Jahrbücher, Februar 1864, S. 170.

S. 79, Z. 8 v. u.: Vgl. Paſſavant, a. a. O., I, 225.

S. 80, Z. 8 v. o.: Ebend., S. 226.

S. 80, Z. 5 v. u.: Ebend., a. a. O., III, 36.

S. 80, Z. 4 v. u.: Le vite, S. 554—555.

S. 81, Z. 6 v. o.: Den Text der Sonette theilte Grimm unter Hinzufügung deutſcher Ueberſetzungen zum erſten mal mit wirklich philo-

logiſcher Genauigkeit in den Preußiſchen Jahrbüchern, Februar 1864, S. 163—167, mit.

S. 81, Z. 2 v. u.: Tölken, Rede bei der Gedächtnißfeier Rafael's (Berlin 1820).

S. 81, Z. 2 v. u.: Regis, Michel Angelo Buonarotti's Gedichte, S. 301.

S. 84, Z. 1 v. u.: Le vite, S. 559.

S. 85, Z. 5 v. o.: Ebend., S. 560, Note 1. Le Monnier hat in der florentiner Ausgabe des Vaſari von 1846 ſich zuerſt dagegen ereifert.

S. 85, Z. 4 v. u.: Vgl. Preußiſche Jahrbücher, Januar 1864, S. 25 u. 26.

S. 86, Z. 1 v. o.: Die Inſchrift lautet verdeutſcht: „Gott, dem Allmächtigen, Allgütigen. Der Maria Bibiena, des Antonio Tochter, ſeiner Braut, welche freudiger Hochzeit durch den Tod entriſſen und, ehe die bräutlichen Fackeln ihr leuchteten, als Jungfrau emporſtieg, haben Balthaſar Turini aus Peſcia, Datarius Leo's X., und Johann Baptiſt Branconio aus Aquila, päpſtlicher Kammerherr, ihr, der Würdigen, dieſes Denkmal zufolge des Teſtaments geſetzt unter Vorſorge des Hieronymus Vagnini aus Urbino, eines Verwandten Rafael's, der auch das Vermögen dieſer Kapelle aus eigenen Mitteln vermehrte (vgl. Paſſavant, a. a. O., I, 324—325 u. 559, wo der lateiniſche Text mitgetheilt iſt). Dagegen bemerken die Ausleger des Vaſari (S. 560, Spalte 1, Note 1 der trieſter Ausgabe), Pungileoni ſage im Elogio di Raffaello, S. 166, im Widerſpruch mit der Grabſchrift („invece"), Marietta, die Tochter des Pietro, eines leiblichen Bruders des Bepurpurten, (d. i. des Cardinals Bibiena), ſei 1515 an den urbinatiſchen Edelmann und Schatzmeiſter des päpſtlichen Heeres, Bernardino Peruli, mit einer Mitgift von 5000 Goldſcudi (in Kammergold) vermählt worden. Betrachtet man aber die Stelle im Pungileoni genauer, ſo erkennt man leicht, daß ihr jene Ausleger einen falſchen Sinn unterlegen. Pungileoni ſagt nämlich nichts weiter, als (auf S. 165 beginnend): „E cosa narrata le mille volte, che il cardinale Divizio da Bibiena gli (sc. dem Rafael) offerse in isposa *Maria figlia di suo nipote Antonio*; ma niuno si è dato il pensiero d'indagare in qual anno gliene facesse la non disgradita esibizione (in welchem Jahr er ihm das nicht abgelehnte Anerbieten gemacht hat). Una let-

tera trovata fra le scritture del duca d'Urbino Francesco Maria secondo, da lui, finchè visse, custodite con la maggior gelosia, ne accerta che Raffaello era disposto ad accettarla per donna; che gliene aveva fatto solenne promessa coll' assenso degli zii paterno e materno; che aveva ricusati più altri vantaggiosi partiti ecc. Poi dovè rinnovargliela nel 1515, allorchè *Marietta, figlia di Pietro*, fratello carnale del Porporato, venne sposata con dote di cinque mila scudi d'oro in oro di camera a Bernardino Peruli etc." Wo ſteht da ein Wort davon, daß Pungileoni die Marietta, Tochter des Pietro, mit Maria, Tochter des Antonio, für identiſch hält? Wo ein Wort davon, daß er durch den Inhalt des unter den Scripturen des Herzogs von Urbino aufgefundenen Briefs eine Widerlegung der Grabſchrift der Maria Bibiena im Pantheon beabſichtigt? Der aus dem Briefe abgedruckte Paſſus wird ja blos mitgetheilt, um die Zeit genauer feſtzuſtellen, wann der Cardinal Bibiena ſeine Nichte Maria dem Rafael zur Frau angeboten hat. Das „Poi dovè (= dovette, dritte Perſon Sing. Perfecti Indicativi) rinnovargliela nel 1515, *allorchè* etc.", heißt nur: darauf ſollte er (dovè sc. Rafael) ihm („gli" sc. dem Cardinal) es („la" os. solenne promessa, das feierliche Verſprechen, die Maria zu heirathen) 1515 wiederholen, zu derſelben Zeit, als Marietta den Peruli heirathete. Wie könnte es deutlicher ausgedrückt ſein, daß Marietta und Maria nicht als identiſche Perſonen gedacht werden; daß Pungileoni nichts will, als den Beweis liefern, wie Rafael auch 1515 noch ſein Verhältniß zu Maria nicht gelöſt hatte? ſowie er auf S. 167 endlich noch darthut, daß dies auch 1517 noch nicht der Fall geweſen. Dort nämlich erwähnt er eines Briefes des Bartolomeo Divizi, älteſten Bruders des Cardinals, an den Poeten Latino Giovenale vom Jahre 1517, in welchem der Name Rafael's wiederum in Verbindung mit dem des Bernardino (Peruli) vorkommt, dem erſtern aber das Beiwort „nostro" hinzugefügt iſt „per l'alta riputazione ch' ei godeva, e per la lusinga di strignere *seco lui* (= con lui) nodi di parentela indissolubili", d. h. wegen des hohen Ruſs, den er genoß, und wegen der Schmeichelhaftigkeit, unauflösliche Bande der Verwandtſchaft mit ihm (sc. mit Rafael, dem hochberühmten Manne) zu knüpfen. Man ſieht, alle dieſe Notizen widerſprechen dem Inhalt des Epitaphs, wo-

nach Maria als Rafael's Braut vor ihm gestorben, keineswegs, würden ihn vielmehr geradezu bestätigen, wenn es Pungileoni gelungen wäre, auch zwischen 1517 und 1520 (Rafael's Todesjahr) noch anderweitige Documente aufzufinden, welche die Fortexistenz des Verhältnisses bis zum Tode der Verlobten außer allen Zweifel stellten.

S. 87, Z. 4 v. o.: Guhl, Künstlerbriefe, I, 122—123. Wie verschieden diese Stelle übrigens übersetzt worden ist, s. bei Grimm, Preußische Jahrbücher, Januar 1864, S. 24-25.

S. 87, Z. 12 v. o.: Vgl. Parthey, Bildersaal, II, 487, Nr. 69.

S. 87, Z. 5 v. u.: Guhl, Künstlerbriefe, I, 109.

S. 88, Z. 12 v. u.: Augsburger Allgemeine Zeitung vom 30. Juli 1857.

S. 88, Z. 9 v. u.: Nach Buchanan's Memoirs of paintings (London 1829), I, 295, im Besitz des Mr. Edward Gray in London.

S. 88, Z. 5 v. u.: Passavant, a. a. O., III, 111. Diese Annahme beruht indeß einzig auf einer Notiz des Anonymus bei Morelli (II, 120). Niemand hat das Bild je gesehen, und es ist daher sehr wahrscheinlich, daß das von Balati verkaufte Gemälde eine hierauf begründete Speculation gewesen. Möglicherweise war es eine alte gleichzeitige Copie. (Gütige Mittheilung des Dr. D. G. Parthey zu Berlin.)

S. 90, Z. 1 v. o.: Valery, Voyages en Italie (Brüssel 1843), S. 461.

S. 90, Z. 6 v. o.: Passavant, a. a. O., III, 115.

S. 90, Z. 11 v. o.: Unbegreiflicherweise führt der Katalog der Pinakothek unter Nr. 581 das Bild noch immer als das Porträt Rafael's auf, eine Annahme, die sich lediglich auf einer falschen Interpretation der Worte Vasari's (vgl. Le vite, S. 548): „ed a Bindo Altoviti fece il ritratto *suo* dove era giovane", gründet. Bottari war der erste, der sich durch den doppelsinnigen Ausdruck Vasari's täuschen ließ; ihm sind Rafael Morghen, der unter seinem Stich des Bildes dasselbe als Porträt Rafael's bezeichnete, und sogar der gründliche Kunstforscher v. Rumohr gefolgt; berichtigt wurde der Irrthum zuerst in einem zu Venedig und Florenz gedruckten Briefe des Cavaliere Tommaso Puccini und später von Wicar, Missirini, Fea, Moreni und Ernst Förster. König Ludwig I. von Baiern hat das herrliche Gemälde als Kronprinz 1808 für 350 Zecchinen von der Familie Altoviti in Florenz erworben. Vgl. Deutsches Museum (1864), Nr. 19, S. 692—693.

S. 90, Z. 8 v. u.: Das Bild befand sich vor einiger Zeit wenig-

ſtens noch im Beſitz des Mr. R. J. Mackintoſh, der es aus der Auction der Sammlung von Samuel Rogers kaufte und es in einer Seitenſtraße von St.-James'-Street zu London (Bennet-Street?) verwahrte. Neueſten Nachrichten zufolge ſoll indeſſen auch die Sammlung des Mr. Mackintoſh nicht mehr exiſtiren.

S. 91, Z. 4 v. o.: Ausführliches darüber vgl. bei Paſſavant, a. a. O., I, 213–215; II, 150—152; III, 116—118.

S. 92, S. 4 v. o.: v. Savigny, Geſchichte des römiſchen Rechts im Mittelalter, III, 624.

S. 92, Z. 11 v. o.: Paſſavant, a. a. O., I, 196.

S. 92, Z. 2 v. u.: v. Rumohr, Ueber Rafael, S. 103.

S. 94, Z. 10 v. u.: Vgl. hierzu Viſcher's Aeſthetik, II, 480: „Das Mittelalter iſt in Darſtellung von Thieren äußerſt ſchwach, während ſelbſt die unreife orientaliſche Phantaſie im Alterthum es darin ſchon weit brachte; auch ein Rafael hat noch wenig Thierformſinn und macht ſchlechtere Pferde als ſelbſt die alterthümlich hart gezeichneten in den alten etruskiſchen Gräbern, an denen doch ſelbſt die ſchwierigſten Theile des Fußes ... ſchon mit einem Verſtändniß gegeben ſind, welches zeigt, wie viel Sinn für dieſe edle, ihrem eigenen Charakter ſo verwandte Thiergattung die alten Völker hatten.“ (Vgl. auch ebend., III, 3, 658.)

S. 97, Z. 4 v. o.: v. Rumohr, a. a. O., S. 123.

S. 97, Z. 7 v. u.: Grenzboten von 1863, Nr. 27, S. 32. Ob übrigens Campori Marcheſe iſt, wie ich Z. 9 v. u. dieſer Quelle nachgeſchrieben habe, kann ich mit Beſtimmtheit nicht behaupten. Auf dem Titel der italieniſchen Schrift, die mir nachträglich erſt zugegangen, ſteht der Marcheſe nicht.

S. 99, Z. 11 v. o.: Goethe's Werke (1840), XXXI, 41—42.

S. 99, Z. 11 v. u.: Ebend., XXIII, 174.

S. 100, Z. 9 v. o.: Eine eingehende Erklärung derſelben bietet die kleine Schrift Waagen's: Die Cartons von Rafael, in beſonderer Beziehung auf die nach denſelben gewirkten Teppiche in der Rotunde des königlichen Muſeums zu Berlin (Berlin 1860).

S. 102, Z. 1 v. u.: Viſcher, Aeſthetik, III, 1, 157; 3, 622, 628 fg.

S. 103, Z. 10 v. u.: Le vite, S. 551.

S. 104, Z. 10 v. o.: Grenzboten von 1863, Nr. 27, S. 29.

S. 105, Z. 11 v. o.: Das Werk hat mehrere Ausgaben erlebt; die

erſte erſchien 1528 zu Venedig, eine andere zu Lyon 1553, eine dritte, unvollſtändige 1593 abermals in Venedig, dann 1733 eine zu Padua u. ſ. w.

S. 106, Z. 1 v. o.: Seine geſammelten Werke kamen zu Venedig 1729 in vier Bänden heraus; einzeln waren ſie ſchon weit früher an verſchiedenen Orten erſchienen.

S. 106, Z. 8 v. o.: Paſſavant, a. a. O., II, 292—293; III, 132—133.

S. 107, Z. 2 v. o.: Ebend., III, 180—181.

S. 110, Z. 11 v. u.: Viſcher, Aeſthetik, III, 3, 717—718.

S. 112, Z. 12 v. o.: Vgl. Chriſtliches Kunſtblatt (1864), Nr. 2, S. 22—23.

S. 112, Z. 5 v. u.: Goethe's Werke (1840), XXIV, 172—173.

S. 113, Z. 11 v. u.: Le vite, S. 554—555. Am eingehendſten ſind dieſe jetzt ſtark beſchädigten und von Carlo Maratti überarbeiteten Darſtellungen in Grimm's Leben Michel Angelo's (2. Aufl., Hannover 1864), S. 316—322, beſchrieben. Die Bilder beſtehen aus zehn Dreieckfeldern, zwei großen Deckenbildern (die Götterverſammlung und die Hochzeit Amor's und Pſyche's) und vierzehn Amorinen in den Stichkappen des Gewölbes. Beachtenswerth erſcheint auch ein in den wiener Recenſionen und Mittheilungen über bildende Kunſt (1864, Nr. 34, S. 265—268) abgedruckter Aufſatz Fr. W. Unger's: „Rafael's Amor und Pſyche in der Farneſina", weil darin nachgewieſen wird, daß Rafael den Gegenſtand keineswegs im Geiſte des Apulejus *märchenhaft*, ſondern im Geiſte der antiken Mythologie *allegoriſch*, d. h. als den Kampf der irdiſchen und himmliſchen Liebe (Venus und Amor) behandelt hat.

S. 115, Z. 9 v. o.: Vgl. Paſſavant, a. a. O., I, 230—233.

S. 115, Z. 12 v. o.: Lettere Pitt., XVI, 213.

S. 115, Z. 3 v. u.: Goethe's Werke (1840), XXIII, 119.

S. 116, Z. 10 v. u.: Nagler, Rafael als Menſch und Künſtler (München 1836), S. 159.

S. 116 Z. 6 v. u.: v. Rumohr, Ueber Rafael und ſein Verhältniß zu den Zeitgenoſſen (Berlin und Stettin 1831), S. 120.

S. 117, Z. 4 v. o.: Vgl. Recenſionen und Mittheilungen über bildende Kunſt (Wien 1862), Nr. 9, S. 154—159, wo ich indeſſen irrthümlich angegeben, daß Mr. Du Boulay das Bild 1855 von dem Sohn eines zu Florenz verſtorbenen Signore Landucci gekauft; der

alte Landucci ist vielmehr in Pescia gestorben, und das Bild erst nach seinem Tode nach Florenz gekommen, wo Du Boulay es sofort erstand, sodaß es dort gar nicht erst bekannt wurde. Eingehend besprochen ist diese interessante Kunstfrage auch von Ruland in dem Aufsatze: „Prof. Schäffer on a copy of Rafael's St. Cecilia", in The fine arts' Quarterly Review (London 1864), Mai, S. 346—358.

S. 117, Z. 6 v. o., Ebend., Nr. 11, S. 187—188.

S. 117, Z. 13 v. u.: Passavant, a. a. O., III, 124.

S. 117, Z. 1 v. u.: Nagler, a. a. O., S. 160.

S. 119, Z. 7 v. o.: Goethe's Werke (1840), XXXI, 41—42.

S. 119, Z. 7 v. u.: Passavant, a. a. O., III, 188—189.

S. 120, Z. 4 v. o.: Le vite, S. 502.

S. 120, Z. 8 v. u.: Visconti (Istoria del ritrovamento degli spoglie mortali di Raffaello Sanzio [Rom 1833], S. 80) hat diesen Stich in der Sammlung Corsini zu Rom entdeckt und danach zuerst die frühere durch Pietro Ferrerio (Raccolta dei Palazzi di Roma, Tav. 15), Sandrart, Comolli u. a. begangene Verwechselung des Rafael'schen Palastes mit dem des Giovanni Battista Branconio d'Aquila berichtigt.

S. 121, Z. 2 v. o.: Passavant, a. a. O., III, 192—194.

S. 121, Z. 8 v. u.: Ebend., II, 443.

S. 123, Z. 7 v. o.: Guhl, Künstlerbriefe, I, 131.

S. 123, Z. 9 v. o.: Bartsch, Peintre Graveur, XIV, Nr. 534.

S. 123, Z. 12 v. u.: Passavant, a. a. O., I, 235—237; Guhl, a. a. O., I, 124—126.

S. 124, Z. 6 v. o.: Agosto Frate Giocondo war von 1514—1518 Unterbaumeister von St.-Peter, und außerdem hatte Rafael noch einen Gehülfen an Giuliano und später an Antonio da San-Gallo.

S. 124, Z. 6 v. u.: Guhl, Künstlerbriefe, 1, 128—129.

S. 125, Z. 8 v. o.: Ebend., I, 133—134.

S. 126, Z. 10 v. u.: Lateinisch bei Passavant, a. a. O., I, 549.

S. 126, Z. 6 v. u.: Guhl, Künstlerbriefe, I, 135—145, und Daniele Francesconi, Conjettura che una lettera creduta di Baldassare Castiglione sia di Raffaello d'Urbino (Florenz 1799).

S. 128, S. 6 v. o.: Das dabei beobachtete kühne Verfahren Rafael's beschreibt Vasari im Leben Fra Giocondo's, vgl. Le vite, S. 699.

S. 129, Z. 11 v. u.: Le vite, S. 553.

S. 129, Z. 1 v. u.: Paſſavant, a. a. O., II, 452, 453 und 457.

S. 130, Z. 8 v. u.: Ebend., a. a. O., I, 253—254.

S. 131, Z. 3 v. o.: Viſcher, Aeſthetik, III, 1, S. 326.

S. 131, Z. 12 v. u.: Lettere pittor., Bd. 5, Nr. 5, S. 245.

S. 131, Z. 8 v. u.: Das Penny-Magazine vom 17. Juli 1841 brachte davon eine Abbildung in Holzſchnitt.

S. 131, Z. 6 v. u.: Cavaceppi, Raccolta d'antiche statue, I, Taf. 44, und Paſſavant, II, 438—440.

S. 131, Z. 1 v. u.: Paſſavant, a. a. O., III, 33—34 u. 183—184.

S. 132, Z. 3 v. o.: Müller, Ein Kupferſtich von Rafael (Düſſeldorf 1860).

S. 133, Z. 11 v. u.: Le vite, S. 549: „Avendo dunque veduto Raffaello lo andare nelle stampe d'Alberto Durero, volonteroso ancor egli di mostrare quel che in tale arte poteva, fece studiare Marco Antonio Bolognese in questa pratica infinamente." (Vgl. Nagler, Künſtlerlexikon, XII, 207.)

S. 134, Z. 9 v. u.: Dolce, Dialogo della Pittura (l'Aretina genannt, weil P. Aretino dem Dolce die Materialien dazu geliefert), (Venedig 1557, 8.), S. 24.

S. 134, Z. 3 v. u.: Paſſavant, a. a. O., Bd. 2, Nr. 82—83, S. 475.

S. 135, Z. 12 v. o.: v. Rumohr, Italieniſche Forſchungen, III, 117.

S. 138, Z. 2 v. o.: Notizie inedite di Raffaello da Urbino, Grenzboten von 1863, Nr. 27, S. 27—28.

S. 138, Z. 12 v. o.: Vgl. die Briefe von Goro Gheri in Rom an Baldaſſare Turini in Florenz, bei Gaye, Carteggio inedito d'artisti dei secoli 14—16, Bd. 2, Nr. 90—91. (Paſſavant, a. a. O., II, 139—140.)

S. 138, Z. 7 v. u.: Le vite (Vita di Giulio Romano), S. 759.

S. 138, Z. 1 v. u.: André Félibien, Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (Paris 1666), II, 335.

S. 139, Z. 11 v. o.: Paſſavant, a. a. O., II, 317—320.

S. 140, Z. 5 v. o.: v. Rumohr, Italieniſche Forſchungen, III, 129, und Drei Reiſen nach Italien, S. 78.

S. 140, Z. 8 v. o: Le vite, S. 554.

S. 140, Z. 11 v. o.: So ſteht im dresdener Galerie-Katalog von

1862, S. 113, während Winckelmann in einem Brief an Berendis vom 17. Sept. 1754 den Preis auf 60000 Fl. ohne Transportkosten und Präsent angibt. Vgl. Passavant, a. a. O., I, 340.

S. 140, Z. 3 v. u.: Böttiger, Artistisches Notizenblatt (1825), Nr. 24.

S. 140, Z. 2 v. u.: Ebend. (1826), Nr. 1.

S. 141, Z. 9 v. o.: Vischer, Aesthestik, III, 3, 619.

S. 143, Z. 7 v. o.: Ich habe in obiger Ausführung ein kurzes Resumé aus einem beachtenswerthen Artikel zu geben versucht, den Riegel unter dem Titel „Die künstlerische Anordnung von Rafael's Sixtinischer Madonna" im Morgenblatt von 1864, Nr. 24, S. 558—563, geliefert hat. Ein beigegebener Holzschnitt dient dort zur Veranschaulichung der scharfsinnig entwickelten mathematischen Gesetze.

S. 143, Z. 14 v. o.: Vischer, Aesthetik, III, 3, 619.

S. 143, Z. 1 v. u.: Heucking, die Sixtinische Madonna. In ihrer sittlichen Wirkung ausgelegt und erklärt (Petersburg 1862).

S. 144, Z. 4 v. u.: Blätter für literarische Unterhaltung (Leipzig 1863), Nr. 20, S. 370.

S. 147, Z. 4 v. u.: Goethe's Werke (1840), XXIV, 170—171.

S. 149, Z. 6 v. o.: Ebend. (1840), XXXI, 43—49, „Ueber Christus und die zwölf Apostel."

S. 149, Z. 13 v. o.: Ebend., XXIV, 167.

S. 150, Z. 8 v. u.: Le vite, S. 560.

S. 150, Z. 3 v. u.: Pungileoni, Elogio storico di Raffaello Santi, S. 246, erzählt nach Melchior Missirini's Angabe, Rafael sei plötzlich wegen einer wichtigen Angelegenheit zum Papst gerufen worden und infolge dessen sehr erhitzt zu demselben gekommen, habe darauf eine lange Unterredung in einem zugigen Zimmer mit ihm gehabt und hiernach durch zurückgetretenen Schweiß die tödliche Krankheit sich zugezogen.

S. 151, Z. 3 v. o.: Le vite, S. 554.

S. 151, Z. 5 v. u.: Grenzboten von 1863, Nr. 27, S. 20. Auch Pungileoni, Elogio storico di Raffaello Santi, S. 246, spricht von einem Fieber, welches „in pochi dì" den Tod trotz aller Mittel der Heilkunst herbeigeführt habe. Die Ausleger des Vasari (Le Monnier's florentiner Ausgabe von 1846; trieſter Ausgabe, S. 560, Spalte 2, Note 2) sagen, daß seine Krankheit fünfzehn Tage gedauert, und daß er

während dieſer Zeit von allen Seiten, ſelbſt vom Papſt, die lebhafteſten Beweiſe der innigſten Theilnahme empfangen habe.

S. 153, Z. 8 v. o.: Le vite, S. 561.

S. 154, Z. 6 v. o.: Paſſavant, a. a. O., I, 325—327.

S. 155, Z. 4 v. o.: Le vite, S. 560.

S. 157, Z. 5 v. u.: Braun, Diſputa, S. 154.

S. 157, Z. 1 v. u.: Ebend., S. 154.

S. 158, Z. 13 v. u.: Viſcher, Aeſthetik, III, 713, 714.

S. 162, Z. 5 v. u.: Macaulay, The history of England from the accession of James the Second (Leipzig 1849), I, 44 fg.

S. 165, Z. 9 v. u.: Viſcher, Aeſthetik, III, 3, 712, 713.

S. 165, Z. 4 v. u.: Ebend., S. 717.

S. 167, Z. 11 v. o.: Hierauf muß ein beſonderer Accent gelegt werden, denn nur zu oft hat man ſich die Einwirkung der Antike auf Rafael's Kunſt allzu plötzlich und unvermittelt vorgeſtellt; vermittelt aber war ſie durch den Hauch, der durch das ganze Zeitalter der Renaiſſance weht, durch Dichter und Schriftſteller, wie Dante, Petrarca, Boccaccio, Frezzi (Verfaſſer des Quadriregio), Lorenzo Valla, Flavio Biondo, Bernardo Ruccellai (die erſten römiſchen Antiquare) und viele andere; vermittelt vor allem, was die bildende Kunſt anlangt, durch die Reinheit der florentiniſchen Formgebung, welche den angeeigneten Geiſt antiken Formgefühls bereits in ſich enthielt, und aus der Rafael ſchöpfte, ehe er an die Quelle der Antike gelangt war.

S. 169, Z. 9 v. o.: Vgl. Gruyer, Raphael et l'antiquité (Paris 1864), I, 224—225; II, 409—419. Daß das Phidias'ſche Schönheitsideal von Rafael erreicht ſei, möchte ich nicht behaupten; vielleicht ſteht er dem Praxiteles näher als dem bisjetzt noch auf einſamer Höhe thronenden Phidias. Allein trotzdem behält Gruyer recht; denn nach dem Maßſtabe deſſen, was die nachclaſſiſche Kunſt bisher geleiſtet hat, kann nur Rafael als Repräſentant der modernen Kunſt dem Phidias an die Seite geſtellt werden, und kein anderer. Die Frage aber, ob es je möglich ſein werde, das volle Phidias'ſche Schönheitsideal mit unſerm modernen Bewußtſein in Einklang zu bringen, hängt vielleicht mit der andern zuſammen, ob überhaupt noch eine große Kunſtepoche zu erwarten iſt, oder nicht. Wer dem Menſchengeſchlecht eine höhere Zukunft vindicirt, wird ſie wol gern bejahen mögen.

S. 170, Z. 12 v. o.: Goethe's Werke (1840), XXX, 467.

S. 170, Z. 10 v. u.: v. Schadow, Ueber den Einfluß des Chriſtenthums auf die bildende Kunſt. Eine Vorleſung (Düſſeldorf 1842), S. 6.

S. 173, Z. 9 v. u.: Dies ſind Overbeck's eigene Worte in einem Briefe, den er aus Aricia bei Rom am 3. Sept. 1857 an den Kupferſtecher Ludy in Berlin geſchrieben. Die beiden Zeichnungen hat Overbeck in früherer Zeit für einen Rath Reimer (den Buchhändler oder deſſen Bruder) zu Berlin als Pendants gemacht, und Ludy ſtach ſie 1859 mit Bewilligung des Künſtlers für den Verlagsbuchhändler Manz zu Regensburg in Cartonmanier, von den Franzoſen manière blonde ou allemande genannt. Auf die Vertreibung der Hagar legt Overbeck ſelbſt beſondern Werth. Urſprünglich war dieſe Compoſition in Dreieckform, und dieſes erſte Original befindet ſich im Beſitz eines Fräulein Auguſte Klein; in der Zeichnung für Reimer iſt daraus die Quadratform geworden. Der ſehr tüchtige Ludy hat viele Overbeck'ſche Sachen geſtochen, die größtentheils bei Schulgen und Schwann in Paris herausgekommen ſind. Alle ſeine Arbeiten zeichnen ſich durch ſeelenvolle Innigkeit und große Eleganz aus.

S. 174, Z. 4 v. u.: Viſcher, Aeſthetik, III, 3, 750.

S. 175, Z. 4 v. o.: Ebend., S. 751.

S. 176, Z. 3 v. o.: Ebend., S. 713.

S. 176, Z. 2 v. u.: Die illuſtrirte Welt (Stuttgart 1864), 1. Heft, S. 4—7, „Das Juwel der dresdener Galerie".

S. 183, Z. 11 v. o.: Viſcher, Aeſthetik, II, 391.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.